Архітэктура Беларусі



НАРЫСЫ ЭВАЛЮЦЫІ ВА ЎСХОДНЕСЛАВЯНСКІМ І ЕЎРАПЕЙСКІМ КАНТЭКСЦЕ

Том 3

КНІГА 2

Другая палова XIX – пачатак XX ст.

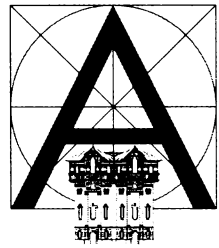
Архітэктура Беларусі

НАРЫСЫ ЭВАЛЮЦЫІ
ВА ЎСХОДНЕСЛАВЯНСКІМ
І ЕЎРАПЕЙСКІМ
КАНТЭКСЦЕ

Том 3

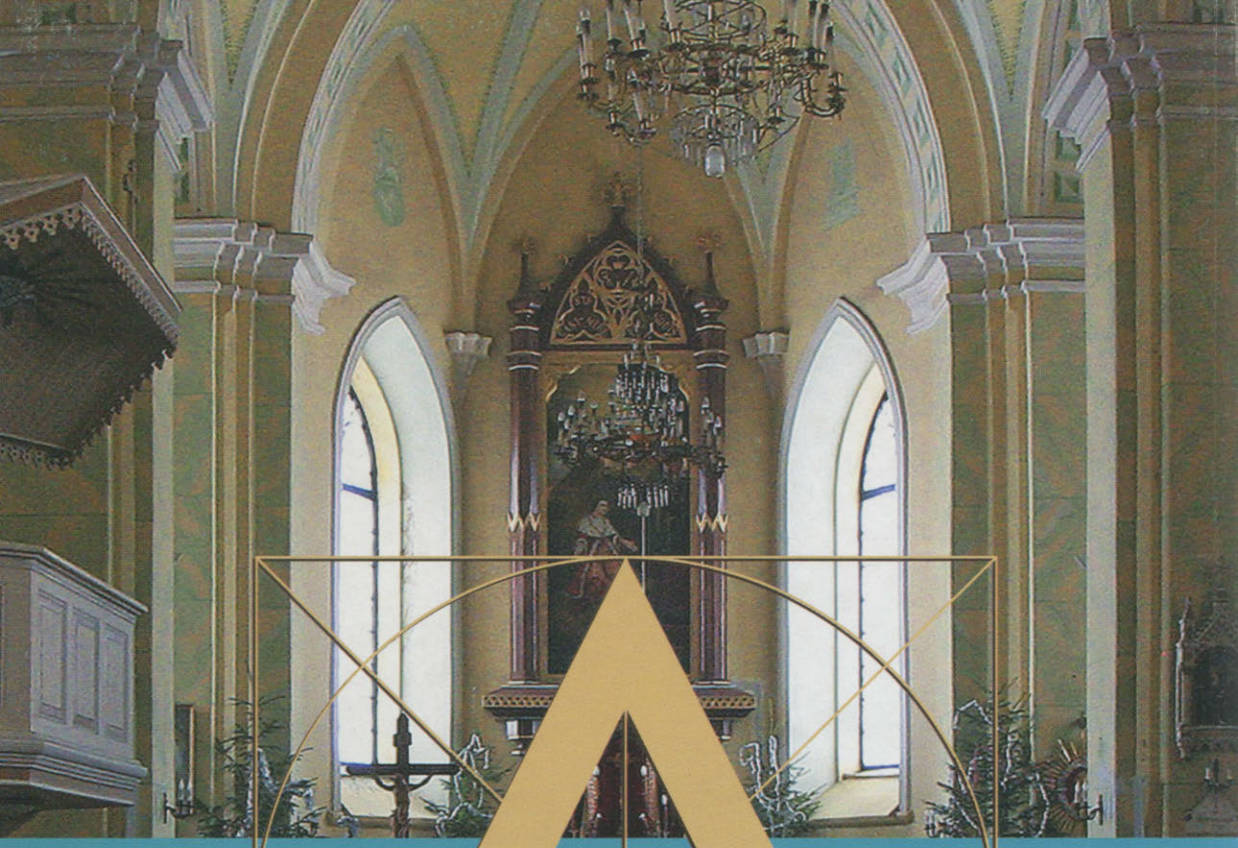
КНІГА 2

Другая палова XIX –
пачатак XX ст.



АРХІТЭКТУРА БЕЛАРУСІ

НАРЫСЫ ЭВАЛЮЦЫІ
ВА ЎСХОДНЕСЛАВЯНСКІМ
І ЕЎРАПЕЙСКІМ
КАНТЭКСЦЕ



НАЦЫЯНАЛЬНАЯ АКАДЭМІЯ НАВУК БЕЛАРУСІ
Інстытут мастацтвазнаўства, этнаграфіі і фальклору
імя Кандрата Крапівы

Архітэктура Беларусі

НАРЫСЫ ЭВАЛЮЦЫІ ВА ЎСХОДНЕСЛАВЯНСКІМ І ЕЎРАПЕЙСКІМ КАНТЭКСЦЕ

У чатырох тамах

Том 3

КНІГА 2

Другая палова XIX –
пачатак XX ст.

Мінск
«Беларуская навука»
2007

УДК 72(476)«18/19»
ББК 85.12(4Беи)
А87

Рэдакцыйная калегія:

А. І. Лакотка, Т. В. Габрусь, А. М. Кулагін, В. Ф. Марозаў,
А. Б. Марозава, А. С. Сардараў, Ю. У. Чантурыя, Г. Л. Залеская

Навуковы рэдактар:

член-карэспандэнт НАН Беларусі А. І. Лакотка

Рэцэнзенты:

доктар архітэктуры Н. У. Кожар,
доктар мастацтвазнаўства В. І. Жук

У кнізе выкарыстаны фотаздымкі
А. Дыбоўскага, У. Багданава

Выпуск выдання ажыццёўлены па заказу і пры фінансавай падтрымцы Міністэрства інфармацыі Рэспублікі Беларусь

ISBN 978-985-08-0872-1 (т. 3, кн. 2)
ISBN 978-985-08-0680-2
ISBN 985-08-0680-X

© Афармленне. РУП «Выдавецкі дом «Беларуская навука», 2007

УВОДЗІНЫ

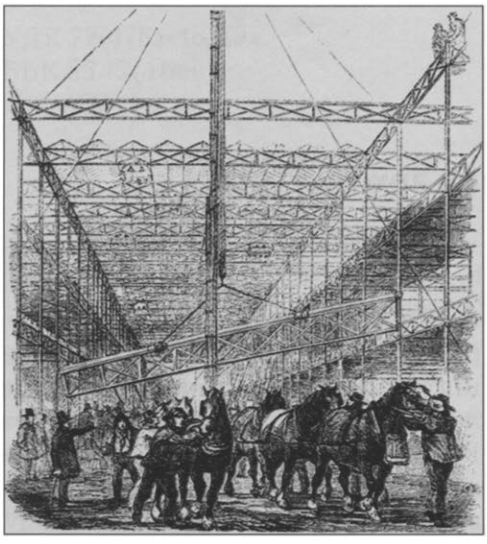
Ад архітэктуры выбару да новай архітэктуры

1. Эклектыка

1851 год. Лондан. Жыхары брытанскай сталіцы спяшаюцца ў Гайдпарк наведаць незвычайнае архітэктурнае збудаванне з металу і шкла. Для кансерватыўнай Англіі ўсё тут была незвычайна: і адсутнасць муроў, такіх традыцыйных, што аддаюць паэтыкай гатычнай даўніны, і шкляныя сутарэнні ўнутранай прасторы, дзе святло не струменілася, заціснутае суровымі сценамі, а поўніла ўсё. Не было ценяў, усё здавалася бязважкім, празрыстым.

Гэта быў Крышталь-палац, збудаваны архітэктарам Джозэфам Пэкстанам для першай Сусветнай прамысловай выстаўкі. Сын фермера і садавод па прафесіі сваім крышталь-ным палацам абазначыў у архітэктуры паварот, які можна параўнаць з паваротам за два стагоддзі да таго, зробленым медыкам Клодтам Перо, які стварыў усходні фасад Луўра. Англія ў сярэдзіне XIX ст. – перадавая прамысловая дзяржава. Тут ужо відавочны прыкметы новай культуры – культуры машын. Яе прыкметы непакояць кансерватараў і прапаведнікаў традыцыі. Уільям Морыс і Джон Роскін пераканана і эмацыянальна выступаюць супраць, абараняючы традыцыйныя эстэтычныя каштоўнасці. Для іх палац Пэкстана – проста садовая аранжарэя. Прыхільнікі традыцый не разумелі, што новая, незвычайная архітэктура – па сутнасці тэхнічнае вынаходніцтва. Нездарма Пэкстана горача падтрымаў стваральнік лакаматыва Роберт Стэфенсан. Наватарскі праект быў новым крокам удасканалення некаторага вопыту папярэднікаў. У 1833 г. Пэкстану давялося пазнаёміцца з гіганцкай галерэяй-аранжэрэяй у парыжскім прадмесці Жардэн-дэ-Плот. Твор французскага інжынера Руо ўяўляў дасканалае спалучэнне вялікамерных шкляных пліт на нясучым чыгунным каркасе.

У сярэдзіне XIX ст. у Еўропе ў культурнай грамадскасці існавала размежаванне ў разуменні дасягненняў тэхнікі і мастацтва. Тэхнічныя вынаходніцтвы ўспрымаліся з захапленнем датуль, пакуль не прэтэндавалі на твор мастацтва. Паміж імі існавала непераадольная мяжа. Мастацтва – сфера высакародная, свет добрага густу на магутным падмурку традыцыі. У побытавай эстэтыцы і архітэктуры пераважалі імітацыі пад готыку, рэнесанс, барока, антычнасць, да якіх часта падмешваліся экзатычныя каланіяльныя матывы. Як не дзіўна, уся стракатасць густаў віктарыянскай Англіі добра ўладкавалася пад сутарэннямі Крышталь-палаца. Тут былі лакаматыў Стэфенсана, паравыя молаты Крупа, ткацкія машыны Жакарда,

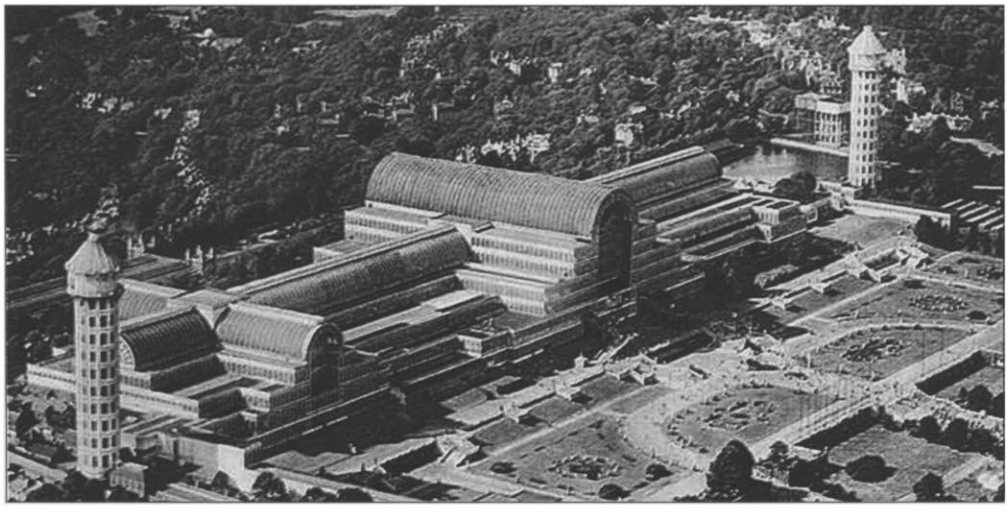


1. Будаўніцтва Крышталь-палаца. Лондан. Малюнак XIX ст.

паравы плуг, тэлеграф, лампы дзённага святла, і ўсё гэта суседнічала з рамесніцкімі ўзорамі векавых традыцый «добрай старой Англіі»: фурманкамі, фаэтонамі, мэбляй у гатычным стылі і г. д. Фанатычны прыхільнік готыкі (разам з Ч. Бэры – аўтарам будынка Брытанскага парламента), А. П'юджын меў у Крышталь-палацы ўласна «гатычны двор». Майстры мэблі, кафляры і ювеліры дэманстравалі тут свае творы. Сярод экспанатаў уражваў падарунак аўстрыйскага імператара каралеве Вікторыі – велізарная кніжная шафа, зробленая ў стылі гатычнага сабора.

Зразумела, што тэхнічны дызайн толькі нараджаўся, і машыны і механізмы груваздка і тапорна выглядалі на фоне пяшчотных шпалер, царкоўных вітражоў, разьбяных арнаментаў.

Цікава, што ў год выстаўкі выйшла ў свет кніга Дж. Роскіна «Камні Венецыі» – лірычна-сентыментальнае разважанне аб мастацтвах даіндустрыяльных часоў. Смутак аўтара, мабыць, выклікалі неверагодна дэкарыраваныя, бязгустыя машынныя вырабы. Груба апрацаваныя машынай высакародныя матэрыялы суседнічалі з рамесна-мастацкай вытворчасцю,



2. Крышталь-палац. Архітэктар Д. Пэкстан. 1851 г. Аэрафота

заняпад якой нельга было не разумець.

Выстаўку наведалі бацька новай нямецкай готыкі, аріхэктар Ф. Зэмпер, славуты рускі крытык У. Стасаў, а таксама Ф. Энгельс. Раніца новай эпохі культурна-гістарычнага і вытворча-сацыяльнага развіцця чалавецтва была відавочнай.

Меней эмацыянальна, чым Роскін, трывогу за тое, што машына пазбаўляе вытворчасць мастацкага, творчага, эстэтычнага пачатку, перажываў Уільям Морыс. Сваю утапічную тэорыю ён імкнуўся выказаць практычна, калі стварыў на Рэў-Лайян-Скверы майстэрню мастацкіх вырабаў. Практычныя эксперыменты Морыса былі не пазбаўлены пэўнай мэтазгоднасці і сёння ўяўляюць цікавасць для спецыялістаў па рэстаўрацыі і рэканструкцыі.

Фабрычныя вырабы былі далёкімі ад увасаблення ў сваіх формах функцыянальнасці і мэтазгоднасці: вагоны чыгунак нагадвалі дыліжансы, паравыя катлы – барочныя купалы. Машыны ўпрыгожвалі чыгуннай аздобай у гатычным стылі. Паміж інжынерыяй і мастацтвам ляжала бездань.

У архітэктуры і будаўніцтве гэта бездань бярэ пачатак з XIX ст., з часу стварэння Політэхнічнай школы ў Парыжы. Разыходжанне паміж архітэктарам-мастаком і канструктарам-інжынерам паглыблялася. Век «пары і эклектычнасці» выклікаў рэзкае паскарэнне ў будаўніцтве. Напрыклад, забудова Мінска на працягу XIX ст. вырасла болей чым у 5 разоў, а насельніцтва – ў 10. К пачатку XX ст. забудова гарадоў індустрыяльна развітых краін больш чым напалову складалася з будынкаў XIX ст. Развіццё транспарту і прамысловасці кладзе пачатак дагэтуль невялікай масавай забудове, пераходу будаўніцтва на індустрыяльную аснову.

Развіццё прамысловасці паскарае пераразмеркаванне вытворчых сіл. Тысячы сялян накіроўваюцца ў гарады. Узнікае праблема рабочых прадмесцяў, прамысловых і транспартных зон. Тэорыя класічнага горада няздольна іх вырашыць. У архітэктуры складваюцца новыя прасторава-маштабныя суадносіны. Яны відавочны не толькі ў горадабудаўніцтве, але і ў новых тыпах збудаванняў: рынках, вакзалах, фабрыках, верфях, элеватарах, электрастанцыях і г. д. Устойлівае ў архітэктуры класіцызму адзінства тэктонікі, формы і мастацкай выразнасці для будоўлі вежаў зернясховішчаў і павільёнаў вакзалаў было немагчыма па класічнай схеме.

Развіццё прамысловасці паскорыла перамены ў будаўнічых матэрыялах і канструкцыях. Рэзка ўзрастае прымяненне металу. Без металічных канструкцый немагчыма ўзвядзенне мастоў, вялікапралётных перакрыццяў, шматпавярховых і шматпралётных карпусоў фабрык.

Менавіта ў прамысловай архітэктуры сярэдзіны XIX ст. з'явіліся рысы рацыяналізму і функцыянальнасці. Класічныя рысы маглі існаваць у грамадзянскім будаўніцтве (будынкі ўрадавых устаноў, судоў, тэатраў, музеяў). Аднак і ў грамадзянскай (асабліва прыватна-камерцыйнай) архітэктуры класіцызм страчвае былое значэнне. Што гэта –

стылёва-мастацкі заняпад? Крызіс адзінай культурна-мастацкай сістэмы?

Канчатковы разгром феадальна-абсалютысцкіх адносін пасля напалеонаўскіх войн і рэвалюцыі стымуляваў не толькі прамысловы пераварот, але і тэндэнцыі ўмацавання суверэнных, нацыянальных дзяржаў.

На фарміраванне мастацкай культуры Еўропы сярэдзіны – другой паловы XIX ст. аказаў уплыў і фактар узнікнення каланіяльных імперый у плане суадноснасці культур індустрыяльна развітых краін і культур абарыгенаў. Менавіта ў гэты перыяд канчаткова складваецца паразуменне пра традыцыі, аўтэнтычнасць, нацыянальныя асаблівасці і рысы. У навуковым асэнсаванні мастацтва ўтвараюцца два напрамкі: вывучэнне мастацтва ўласнага народу (Volkskunst) і мастацтваў іншых народаў (Völkerkunst). У музеях разам з экспазіцыямі прафесійнага мастацтва ствараюцца экспазіцыі мастацтва народнага, традыцыйнага. Узнікае новы від музея – этнаграфічнага, народазнаўчага.

Дэмакратычныя свабоды, абвешчаныя Вялікай Французскай рэвалюцыяй, абяцалі кожнаму свабоду выбару, зразумела, не толькі ў прадпрымальніцтве, але і ў культуры, мастацкіх густах, стылях і модзе. Індустрыяльная эпоха давала волю авангардным плыням, індывідуальным праявам у мастацкай творчасці.

Свабода выбару ў мастацтве разумелася і як права, і як жаданне карыстацца ўсім скарбам мастацкіх дасягненняў еўрапейскай цывілізацыі. У такой сітуацыі мастацкая сістэма класіцызму, дакладная і строгая, супярэчыла свабодзе густаў заказчыкаў і свабодзе творчасці мастакоў. Класічны акадэмічны жывапіс здаваў пазіцыі перад экспрэсіўнымі і эмацыянальнымі новымі плынямі. Класічная музыка і літаратура яшчэ трымаюць пазіцыі, але і тут заўважаюцца футурыстычныя праявы.

Стылёвыя рысы папярэдніх гістарычных эпох нібы экспаніруюцца на экран і аказваюцца на агульнай падаснове. Разрыў паміж функцыянальнасцю і мастацкім вобразам – прычына змены архітэктуры арганічнай (дзе функцыя і вобраз у сінтэтычным адзінстве), стылёвай (збудаванне ў пэўным стылі ці спалучэнні некалькіх стыляў), стылізатарскай.

Эклектыка, эклектызм у архітэктуры другой паловы XIX ст. – гэта свабода выбару мастацка-стылёвай аздобы ва ўмовах новых тыпалагічных і канструкцыйных змен, вынік адставання мастацкага асэнсавання ад імклівага развіцця тэктонікі.

Супярэчнасць паміж прыватнай і муніцыпальнай уласнасцю прыводзіць да таго, што гістарычныя ансамблі гарадоў цесняцца кварталамі даходных дамоў і універсальных магазінаў, якія хутка растуць. Архітэктура апошніх павінна быць зычнай, будынкі спаборнічаюць пышнасцю аздобы. Распадаецца кампазіцыйнае, стылёвае, колеравае адзінства. Усё болей заяўляе свае правы рэклама.

Супярэчанне паміж гістарычным ядром горада і прамысловымі раё-

намі стварае новую, неверагодную, канцэнтрычную, кальцавую структуру: цэнтр, бульварнае кальцо, прамысловае кальцо, кальцо масавай жылой забудовы, прадмесці, зноў прамысловае кальцо і г. д. «Слоены пірог» к канцу XIX ст. нагадвалі Лондан, Парыж, Берлін.

Моцны адбітак на планіроўку прамыслова развітых гарадоў наклаў чыгуначны транспарт. Еўрапейскія гарады фарміраваліся вякамі, як правіла на берагах рэк, прытокаў і тальвегаў, што іх сілкавалі. Таму чыгуначныя вакзалы Лондана, Парыжа, Санкт-Пецярбурга, Масквы – тупіковыя, размешчаныя колам вакол цэнтра горада. Насыпы чыгункі, вялікай працягласці эстакады і масты рэзалі горад на ізаляваныя сектары. Асобную катэгорыю складалі партовыя гарады. Тут знікае векавая экалагічная сувязь горада з бухтай. Бясконцыя лініі докаў і пакгаўзаў па сутнасці адразаюць горад ад бухты (Кіль, Гамбург, Стаўптхэмптан і інш.).

Пазначаныя праблемы ставяць перад еўрапейскім будаўніцтвам неадкладную праблему стварэння новай канцэпцыі горада. У аснову гэтай канцэпцыі кладзецца функцыянальнае заніраванне, разлік перспектыў развіцця. Рэзкае павелічэнне гарадскога насельніцтва, сацыяльныя і жыллёвыя праблемы патрабуюць стварэння разумных камфортных умоў для жылля і сацыяльнай інфраструктуры рабочых раёнаў. З'яўляецца тэорыя горада-сада (Э. Говард, Т. Гарнье). Упершыню робіцца горадабудаўнічы разлік жылой забудовы з дзіцячымі садамі, школамі, шпіталем, клубамі, спартыўнымі збудаваннямі і зялёнай залай (Порт-Санлайт, Лёчварс, Дрэздэн-Хэлераў і інш.).

Вырашэнне горадабудаўнічых праблем будзе самай драматычнай старонкай еўрапейскай архітэктуры другой паловы XIX ст. Рэальныя вынікі праявяцца ўжо ў новым стагоддзі, пасля Першай сусветнай вайны.

Ну а пакуль на гістарычнай вулічнай сетцы хутка растуць даходныя дамы з дварамі-калодзежамі. Забудова гарадскіх цэнтраў пераўшчыльняецца, бо тут з метру зямлі самы высокі прыбытак. Расце колькасць паверхаў, а значыць, удасканальваюцца канструкцыі. Аднак эстэтычнага паразумення новых канструкцыйных сістэм няма. І ў шматпавярховым даходным доме, і ў прасторных залах універмагаў і рынкаў, і ў сутарэннях вакзалаў, і ў ажурным малюнку металічных ферм мастоў бачыўся толькі каркас, на які можна начапіць тую ці іншую стылёвую аздобу. Пры гэтым стыль класіцызму найменей адпавядаў гэтай драпіроўцы. Па-першае, класічны стыль вылучаўся строгасцю будовы. Па-другое, класічная архітэктура не асацыіравалася з нацыянальнымі густамі, тым больш з традыцыйнымі (народнымі) рысамі.

Кветнік эклектыкі грунтаваўся як на нацыяналістычных тэндэнцыях, так і на філасофіі індывідуалізму. Эклектыку можна параўнаць з модай, дзе важна мець індывідуальнасць. Ансамблі «вялікага» стылю, падпарадкаваныя адзінай кампазіцыі, змяняліся стракатым, цесным радам пабудоў, кожная з якіх прэтэндавала на індывідуальнасць.

Яшчэ адной прычынай з'яўлення эклектыкі ў архітэктуры еўрапейскіх краін другой паловы XIX ст. з'яўляецца адсутнасць адзінага арыенціра ў мастацтве, характэрнага папярэднім двум стагоддзям. У XVII ст. арыентаваліся на Італію, у XVIII ст. – на Францыю. Разгром напалеонаўскай імперыі выклікаў адмову ад «агульнага» стылю. Ідэйна важным стала для кожнай краіны мець уласны стыль, арыентаваны не на грэка-рымскую антычнасць, а на традыцыі, нацыянальныя карані.

У Англіі «добрыя традыцыі старой даўніны» атаясамліваліся з готыкай. У другой палове XIX ст. яна набыла «моду» ледзь не ва ўсіх галінах архітэктуры. У архітэктуры віл і загарадных сядзіб папулярнай стала сядзібная (хатняя) готыка (катэджы Н. Шоу), у архітэктуры цэркваў – сакральная, у грамадзянскай архітэктуры – велічная готыка, «віктарыянскі» стыль (палац парламента А. П'юджына і Ч. Бэры). У гатычным стылі будавалі верфі і докі, фасады вакзалаў.

Французы таксама лічылі готыку нацыянальнай. Гатычныя матывы шырока ўжываліся ў аздабленні даходных дамоў, загарадныя сядзібы былі гатычнымі, гатычныя, раманскія рысы прысутнічалі ў манументальнай архітэктуры правінцыі.

Готыку прызнавалі як нацыянальны стыль у Аўстра-Венгрыі (палац парламента ў Будапешце), у Галандыі (старагаландскі стыль), у Швецыі (стыль «вікінг»). У Германіі готыка панавала ў манументальнай архітэктуры, а ў грамадзянскай перавагу аддавалі рэнесансу і класіцызму. На архітэктурным факультэце Берлінскага універсітэта будучыя дойліды праходзілі спецыялізацыю на асобных кафедрах: рэнесансу, готыкі, класіцызму.

У Расіі эклектыка праявілася ў шматлікіх рэтраспектыўных варыяцыях: неарускім стылі, неавізантыйскім, новай плынню стала «руская готыка». На Беларусі адначасова атрымалі развіццё як гатычныя, так і руска-візантыйскія рэтраспекцыі.

Дуалізм паміж высакародным (штучным) мастацтвам і інжынернай эстэтыкай бярэ пачатак яшчэ ў ідэалогіі Асветніцтва. І. Гёте і Ф. Шылер у свой час зацвердзілі ў грамадскай свядомасці перакананне, што крызісныя з'явы і супярэчнасці грамадскай бытнасці можна вырашыць сродкамі высакароднага мастацтва. Супярэчнасці паміж грамадствам і асобай, навукай і інтуіцыяй, вобразам і логікай, рэальным і ідэальным з надыходам індустрыяльнай эпохі сталі яшчэ вастрэй ва ўмовах грамадства роўных магчымасцей і свабоды выбару.

Сярэдзіна – другая палова XIX ст. – час росквіту нямецкай класічнай філасофіі: дыялектыка Г. Гегеля і пазітывізм А. Шапенгаўэра і, разам з імі, разнастайныя плыні агнастыцызму. У Гегеля носьбіт дыялектыкі – суб'ект, у Шапенгаўэра крыніца пазнання – не навука, а інтуіцыя. У навуковых працах С. К'еркегора абазначыліся контуры экзістэнцыялізму. Такім чынам, свабода выбару ў ідэалогіі грашова-рыначнага светапогляду і свабода індывідуальнага густу трактавалі мастацтва з пазіцый прыватнага ўласніка.

Сутнасць эклектыкі робіцца тоеснай сутнасці рэкламы. Выбар – у гэтым сутнасць абедзвюх з'яў. Ужо ў той час рэклама арганічна знітоўваецца з архітэктурай, асабліва ў гарадах і найбольш выразна – у гарадах Амерыкі. Часам эклектыка пасягае не толькі на форму, але і на матэрыяльны змест. У Крышталь-палацы экспануецца статуя каралевы Вікторыі з цынку, чыгунныя дэталі машын у стылі ракако. З высакароднага мармуру стаялі выявы не антычных багоў ці манархаў, а адвакатаў і суддзяў, чыноўнікаў і ліхвяроў.

Пры гэтым грамадства, якое з захапленнем назірала унікальныя канструкцыі мастоў і вакзалаў, аддавала даніну тэхнічнаму прагрэсу, і ў думках не мела прызнаваць іх эстэтычныя вартасці. Будаўніцтва Эйфелевай вежы выклікала абурэнне ўсіх слаёў мастацкай культуры Парыжа. У Крышталь-палацы, Галерэі машын (1878 г.), Палацы машын (1889 г.), вакзале Кінг-Крос былі бачны канкрэтныя функцыянальныя дасягненні. Напоўненыя святлом грандыёзныя залы стваралі новую, неверагодную прастору. І гэтая прастора вызначалася геаметрыяй металічных канструкцый і такім чынам набывала архітэктурнае ўвасабленне.

Аднак яшчэ доўгі час матэматычная логіка канструкцый і новых, вытворных ад іх архітэктурных форм будзе лічыцца прымітывам, з'явай тэхнічнай, звязанай з экспансіяй машын. А вось фасад вакзала, звернуты ў бок горада, прывакзальнай плошчы, будаваўся каменным, у стылі рэнесанснага палацца. Масіўныя, цяжкія фасады суседнічалі з лёгкімі, карункавымі перакрыццямі і сутарэннямі.

Стыхія індывідуалізму, якая ахапіла грамадства, мастацкія кругі, архітэктараў, заказчыкаў, прывяла да буйнога росквіту эклектыкі, і разам з тым узбагаціла архітэктуру шырокай разнастайнасцю форм. У гэтым першае важнае значэнне эклектыкі. Другое значэнне бачыцца ў тым, што ўмоўнасць форм падавалася адкрыта, без прэтэнзіі на тэктанічную адпаведнасць функцыі. Трэцяе дасягненне – стварэнне метаду прыстасавання любой формы, любога стылю да канкрэтнага канструкцыйна-функцыянальнага прызначэння. Пазначаныя рысы ў будучым знойдуць развіццё ў новых стылёвых напрамках.

Эклектычныя формы і кампазіцыі не мелі ўнутранай заканамернасці, а як правіла, аддавалі даніну модзе. Упершыню ў гісторыі архітэктуры формы і стылёвыя рысы апошняй набываюць значэнне рэкламы. «Наклееныя» фасады універсальнага магазіна і даходнага дома ў перамежку з бязгустай ляпнінай і дробнадэталёвасцю рэкламавалі не толькі будынак як тавар, але і новыя матэрыялы і канструкцыі. У аздабленні фасадаў з'яўляюцца чыгунныя калоны і капітэлі. Чыгунныя краты ўпрыгожваюць лоджыі і балконы. Шырокія высокія вокны-вітрыны, шкляныя купалы гандлёвых залаў рэкламуюць новыя тэхнічныя магчымасці ў будаўніцтве. Пад модай у архітэктуры можна разумець хуткія змяненні форм і дэкору ў часе – яшчэ адна рыса эклектыкі.

Нягледзячы на найбольш перадавы індустрыяльны ўзровень, архітэктура Вялікабрытаніі не пазбегла эклектычнасці. Як ужо адзначалася, яе асновай у першую чаргу з'яўляліся традыцыйны кансерватызм, адставанне грамадскага светапогляду ад прамыслова-эканамічнага развіцця. Найбольш ярка гатычныя традыцыі «добрай старой Англіі» ў сярэдзіне XIX ст. праявіліся ў архітэктуры загарадных катэджаў і асабнякоў. Відным дойлідам загарадных сядзіб з'яўляўся Норман Шоу (1831–1912). Яго сядзібы вызначаліся свабоднай планіроўкай, арганічнай повяззю з ландшафтам, складанай кампазіцыяй рознавялікіх аб'ёмаў. Бутавы камень і фахверк, шатры і мансарды, высокія слупы комінаў надавалі архітэктуры надзвычайную выразнасць, маляўнічасць і рамантызм (сядзібы ў Лейсвудзе, 1869 г.; Кловерлі-Хіл, 1865–1868 гг., і інш.). Праекты Н. Шоу друкаваліся і карысталіся папулярнасцю ў арыстакратыі.

У сярэдзіне XIX ст. сядзібная готыка робіцца модная не толькі ў арыстакратаў, але і ў творчай інтэлігенцыі. Поспехам карысталіся праекты Філіпа Уэба (1831–1915). Менавіта яму заказвае праект сядзібы ў Бэкслі Хіз вядомы тэарэтык мастацкай культуры і сацыяліст У. Морыс. Рацыянальная і прадуманая архітэктура пабудавана на матывах сакральных і абарончых вежаў і форм, колер чырвонай цэглы ўзмацняў агульную выразнасць збудавання ў атачэнні старых садовых дрэў, на фоне зялёнага газону.

Сядзібная готыка набыла папулярнасць нават у масавай забудове рабочых прадмесцяў. Прыкладамі таму з'яўляюцца катэджы для рабочых горада-сада Порт-Санлайт (канец XIX – пачатак XX ст.).

У сярэдзіне XIX ст. у архітэктуры Англіі фарміруецца так званы «віктарыянскі», ці «вертыкальны», стыль. Пашырэнне рыс готыкі ў грамадзянскай архітэктуры ўвасабляла гістарычную супярэчнасць традыцыйнай манархічнай рэпрэзентатыўнасці і дэмакратычнага ўкладу грамадства. «Віктарыянскі» стыль сімвалізаваў гістарычны вобраз краіны і знайшоў найбольш яркае ўвасабленне ў ансамблі парламента, узведзенага ў 1840–1857 гг. па праекту Ч. Бэры і А. П'юджына. «Віктарыянскі» стыль адлюстроўваў нацыяналістычныя тэндэнцыі і грунтаваўся на рысах готыкі эпохі Цюдораў (позняя англійская готыка). Чарльз Бэры ў творчых поглядах быў прыхільнікам класіцызму (італьянскай класікі). Таму ў ансамблі парламента, асабліва ў кампазіцыі і будове плана, прысутнічаюць рысы сіметрыі і рэгулярнасці будовы форм. Чытаюцца прадольныя і папярэчныя восі, на скрыжаванні якіх – галоўны аб'ём (цэнтральны хол). Вежы Вікторыя і Гадзіннікавая (Біг-Бэн), вертыкальны рытм фасадаў з боку Тэмзы працягваюць сімфонію форм і рытмаў старадаўняга будынка Вестмінстэр-Хола.

Гатычныя рысы знайшлі ўвасабленне ў сакральнай архітэктуры (манумент прынца Альберта ў Гайд-парку, арх. Дж. Скот). У 70–90-я гады XIX ст. Н. Шоу ўзводзіць у Лондане ў стылі готыкі будынак Скотланд-Ярда (1887 г.) і Нова-Зеландскай кампаніі (1872–1873 гг.).

Акрамя нацыянальна арыентаваных, гатычных рыс, у архітэктуры Англіі пазначанага перыяду спарадычна мелі праяву і рысы рэнесанснай і класічнай архітэктуры, якія мелі свае традыцыі. Будынкі Ч. Бэры



3. Парламент. Архітэктар Ч. Бэры. 1840–1855 гг.



ў Лондане 30–40-х гадоў XIX ст. маюць рэнесансныя фасады. Сімбіёз рэнесансу і готыкі ўвасоблены ў фасадзе мастацкай галерэі Г. Таўнсэна (1897–1899 гг.). Атэль «Пікадзілі» (арх. Н. Шоу, 1905–1908 гг.) спалучае рысы рэнесанснай і класічнай архітэктуры.

Паралельным шляхам ішло развіццё архітэктуры, заснаванай на інжынерна-тэхналагічных навацыях. Амаль адначасова з Крышталь-палацам Дж. Пэкстана з'яўляюцца унікальныя канструкцыі перона вакзала Кінг-Крос (арх. Л. Кэбіт, 1851–1853 гг.) і металічныя аркі перона вакзала Пэдзінктон (арх. І. Брувель і В. Віт, 1852–1854 гг.). Фасад Кінг-Крос не меў манументальна-эклектычнага выгляду, а адлюстраваў унутраную будову.

Славутая шкляная зала Брытанскага музея мела унікальную каркасную канструкцыю з металічных рэбраў, што дазволіла верх купала зрабіць цалкам шкляным. Упершыню дыяметр купала перавысіў дыяметр купала сабора св. Пятра ў Рыме і крыху менш чым на метр саступаў купалу Пантэона.

У XIX ст. у Англіі ў сувязі з развіццём чыгункі будуюцца унікальныя ў інжынерным плане масты. Іх канструкцыя дыктавалася чыста тэхнічнымі патрабаваннямі і матэматычным разлікам. Высокія слупавыя эстакады, аркі пралётаў уражвалі грандыёзнасцю і дагэтуль нябачнымі геаметрычнымі ўзорамі. Мост праз Альберта (арх. Л. Тэлфорд, 1901 г.) – спалучэнне высокіх каменных слупоў, стальных бэлек і арачных ферм. Мост праз Тэмзу ў Лондане (1799 г.) – унікальнае аднапралётнае збудаванне. Палогая арка мае магутныя берагавыя шарнірныя апоры. Гэта па сутнасці першая ў Еўропе аднапралётная маставая канструкцыя.

На працягу стагоддзя інжынерны разлік удасканальваецца і з'яўляюцца прасторавыя фермы. Мост праз раку Форт (арх. Бейкер і Дж. Фоўлер, 1899 г.) – яркі прыклад унікальнай канструкцыі новага тыпу і спалучэнне прасторавых ферм на шарнірных апорах, што надаюць масту працягласцю 1625,6 м не толькі падоўжную, але і папярочную (устойлівую да крыгаходу) трываласць.

Аднак эстэтычнай ацэнкі інжынерныя збудаванні не атрымоўваюць, эстэтычны патэнцыял пакуль не бачны, як і не разумеюцца новыя магчымасці, якія адкрываюцца праз інжынерыю ў архітэктуры. Эклектыка і індустрыяльная архітэктура ідуць паралельна, і ў гэтым асаблівасць архітэктуры Англіі XIX ст., дзе кансерватызм у светапоглядзе стрымліваў сінтэтычныя працэсы, тэндэнцыі нараджэння арганічных форм.

Горадабудаўніцтва Англіі ў XIX ст. перажывала тэмпы развіцця, якія абвастрылі шэраг супярэчнасцей: паміж горадам і вёскай, гістарычнай інфраструктурай і прамысловымі зонамі, масавай жылой забудовай і прыгарадамі. Канцэнтрычныя, кругі заводаў і фабрык, жылых раёнаў, якія чаргаваліся, уцягвалі ў свой кругаварот прадмесці і прыгарады. Хутка плошчы індустрыяльных гарадоў у разы пераўзышлі тыя, што складваліся вякамі.

Найбольш вострай стала праблема масавай жылой забудовы рабочых раёнаў. Яна спарадзіла утылітарызаваную, аднастайную, сотавую структуру з тыповых дамоў з мінімальным камфортам (спіна да спіны). Знешнія вуліцы такіх сотаў забудоўваліся магазінамі, школамі і аб'ектамі сацыяльнага прызначэння.

Абвастрэнне сацыяльных праблем знаходзіць адлюстраванне ва утапічным сацыялізме Роберта Оўэна. Рабочы пасёлак «Адзінства», арганізаваны ў 1820 г. Оўэнам у Арбістоне, уяўляў комплекс сацыяльна-культурных будынкаў, школы, дзіцячых садоў і ўзорных жылых раёнаў. Гэта была першая спроба стварэння горада-сада.

У 1849 г. Дж. Бэкінгем прапануе канцэпцыю ідэальнага горада Вікторыя на 10 тыс. жыхароў. Прыкладам стварэння горада-сада пры індустрыяльнай зоне з'яўляецца пасёлак Порт-Санлайт (каля Ліверпуля, 80-я гады XIX ст.). Знешнія межы пасёлка ўтваралі замкнутыя жылыя кварталы, у цэнтры якіх знаходзіліся зялёная зона, сад. Паміж замкнёнымі структурамі месціліся будынкі сацкультбыту, зялёныя зоны, пляцоўкі для спорту і гульняў.

К канцу XIX ст. пошукі вырашэння новых сацыяльных горадабудаўнічых праблем прывялі да стварэння тэорыі горада-сада, якая аказала істотны ўплыў на горадабудаўніцтва і другіх краін Еўропы. Аўтарам тэорыі быў Э. Говард (1850–1928). Канцэпцыя Говарда ставіла мэтай ліквідаваць супярэчнасць паміж горадам і вёскай і стварыць у горадзе асяроддзе, арганічна знітаванае з прыродай. Канцэпцыя Говарда была накіравана не толькі на гарманізацыю жылога, вытворчага і прыроднага асяроддзя, але і на стварэнне ўмоў раўнапраўнага ўдзелу ў вырашэнні сацыяльных праблем усіх слаёў грамадства.

Напачатку XIX ст. па праекту архітэктараў Р. Энвіна і Б. Паркера быў створаны горад-сад Лечворс за 50 км ад Лондана. З 1850 га тэрыторыі 1200 га адводзілася пад зялёныя зоны. Планіроўка мела квартальна-радыяльны характар: збудаванні сацкультбыту ў цэнтры і замкнутыя жылыя структуры на перыферыі. Прадуманыя рэкрэацыі, кампазіцыі з дрэў надавалі вуліцам горада ўтульнасць і маляўнічасць.

Праблема горада-сада заключалася ў тым, што вытворчыя, жылыя і сельскагаспадарчыя зоны знаходзіліся на значнай адлегласці і патрабавалі развіцця транспартнай інфраструктуры. Больш паспяховай дадзеная ідэя аказалася для рэканструкцыі прыгарадаў. У 1906 г. па тыпу горада-сада была здзейснена рэканструкцыя Лонданскага прыгарада Хэмпстэд. Праект выконвалі аўтары забудовы Лечворса Б. Паркер і Р. Энвін. Строгая, класічная планіроўка цэнтра (Э. Лаціенс) кантрастна выглядала на фоне маляўнічых перыферыйных вуліц. Сілуэтная забудова таксама мела цэнтрычны характар. Дамінуючымі аб'ектамі з'яўляліся дзве царквы і грамадзянскія збудаванні. У цэлым Хэмпстэд уяўляў сабою «спальны» прыгарад. Многія палажэнні Э. Говарда тут не былі рэалізаваны. Жылыя вуліцы знаходзіліся на значным аддаленні ад рабочых месц.

Ідэя горада-сада не набыла распаўсюджвання таму, што ў ёй не былі зацікаўлены прамысловыя, фінансавыя колы і не адпавядала інфраструктура камунікацый. Кангламераты жылых і прамысловых раёнаў працягвалі стыхійна расці.

Прамысловае развіццё Францыі набыло высокія тэмпы толькі к сярэдзіне XIX ст. Прычым вядучую ролю адыгрывалі ў эканоміцы не прамысловыя, а фінансавыя колы. Ідуць працэсы дыферэнцыяцыі будынкаў, расце сартымент металічных і жалезабетонных канструкцый. Распад класічнай архітэктурнай тэктонікі адкрывае шлях эклектызму. У мастацкай культуры дзякуючы работам В. Куена ён развіваецца паслядоўна. Стракатая карціна дробных форм розных стыляў, безгустоўныя дэкаратыўныя фасадныя драпіроўкі запаўняюць вуліцы даходных дамоў, універсальных магазінаў, пранікаюць у інтэр'ер. Вядучую ролю сярод эклектычных напрамкаў займала готыка. Яна разумелася як сінонім нацыянальнай (гальскай) культуры, разам з тым была рэакцыяй на класіцызм і ўплыў мастацтва Італіі. Готыка адмаўляла абстрактнае, авангарднае мастацтва часоў рэвалюцыі. Гатычнае стылізатарства пасавала і да экзатычных рыс архітэктуры іншых краін і кантынентаў. З гатычнымі рэмінісцэнцыямі звязваліся і ідэі рамантызму, з модай на сярэднявечнасць і экзотыку сівой даўніны.

Тым не менш зварот да готыкі быў адзіным штрыхам, разуменнем нацыянальнага. Перш-наперш гатычныя формы і рысы праявіліся ў загарадных сядзібах і гарадскіх асабняках. Папулярнасцю карысталіся праекты Сезара Далі. Яго загарадныя сядзібы нагадвалі замкі, а гарадскія асабнякі – атэлі XVI–XVII стст. Мернасць і вертыкальны рытм прасценкаў і комінаў над мансарднымі дахамі рабілі фасады даходных дамоў вышынёй у 5–7 паверхаў па-гатычнаму ўзнёслымі і манументальнымі. Вылучаюцца першыя паверхі (магазіны) і высокія, двух-, трох'ярусныя мансарды. Кватэры ў мансардах становяцца ў нейкім сэнсе сацыяльным жыллём (для інтэлігенцыі, рабочых, студэнтаў). Гэтым тлумачыцца ўвага да архітэктурнага вырашэння мансард, часам уладкаваных на шырокіх карнізах, якія маюць лоджыі і пластычнае аздабленне.

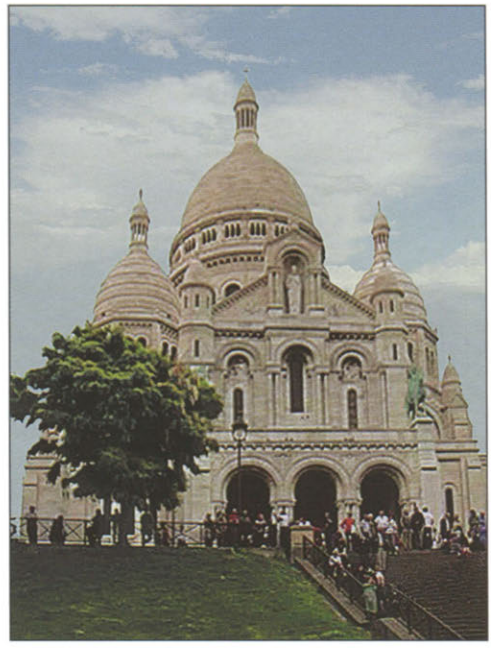
Шматпралётныя канструкцыі, залы універсальных магазінаў, металічны каркас нават напачатку XX ст. аздабляюцца па-гатычнаму (універсальны магазін «Самарытэн», арх. Ф. Журдэн, 1905 г.; універсальны магазін «Гран-Базар», арх. А. Гатон, 1907 г.). Эстэтычная сутнасць металічных канструкцый яшчэ незразумелая. Чыгунныя стойкі і прасценачныя бэлькі застаюцца па-гатычнаму дэкарыраванымі.

Тэхнічнае наватарства ў французскай архітэктуры больш яскрава праяўляецца знутры. Гэта добра бачна ў бібліятэцы св. Жэнеўевы (арх. А. Лабруст, 1843–1855 гг.). Унутраныя зальныя памяшканні – прасторныя, высокія і светлыя дзякуючы сутарэнням на лёгкіх ажурных металічных арках, якія трымаюць тонкія калоны. Металічныя канструкцыі дазваляюць лёгка і арганічна ўключаць у сутарэнні і купа-

лы светавыя ліхтары. Парусы, аркі, калоны традыцыйныя, але адчуваецца ўжо прынцыпова новая, іншага маштабу прастора. А вось вонкавая архітэктура выканана ў традыцыях готыкі: манументальныя мураваныя сцены, рытмічны рад арачных вокнаў. Нават працяглы каркасна-металічны двухсхільны дах гатычны, згадваючы такія ж дахі над сутарэннямі сабораў.

Новыя канструкцыі ў манументальнай архітэктуры надаюць традыцыйнаму рытму калон і спічастых сутарэнняў новую выразнасць і лёгкасць, вытанчанасць (цэрквы Сен-Эжэн, арх. Э. Буало, 1854–1855 гг.; Сен-Жан дэ Манмартр, арх. А. Бадо, 1894 г.). Вежавая архітэктура захоўвае спалучэнне гатычнай манументальнасці з элегантнай, рознастылёвай пластыкай (Сакрэ-Кёр, арх. П. Абадзі, 1875 г.). Царква Сакрэ-Кёр, узведзеная на вяршыні Манмартра, па сілуэту і кампазіцыі незвычайнае для Парыжа збудаванне. Купал і вежа над бакавымі алтарамі надаюць сілуэту новую, не зусім традыцыйную, пірамідальную будову. Белы колер яе аб'ёмаў робіць царкву дамінуючай над значнай часткай горада.

Як ужо адзначалася, новае ў архітэктуры Францыі развівалася знутры. Яркі прыклад – праект цэнтральнага рынку ў Парыжы (арх. В. Бальтар, 1854–1870 гг.). Грандыёзны комплекс з дзесяці павільёнаў і дамінуючага галоўнага, купальнага. Павільёны аднастайныя, пірамідальныя, з прасторнымі заламі на ажурных металічных канструкцыях і верхнім святлом. Знешні сілуэт нібы гатычны, як вонкавае аздабленне фасадаў. І канструкцыі пакуль яшчэ згадваюць мроістыя гатычныя карункі.



4. Царква Сакрэ-Кёр. Архітэктар П. Абадзі. 1875 г. Парыж

Якасныя змяненні архітэктуры выспяваюць у развіцці будаўнічай інжынерыі. Звернуты ў бок горада фасад Паўночнага вакзала ў Парыжы (арх. Ж. Гітфорд і Л. Рэйно, 1865 г.) яшчэ згадвае класічны палац, аднак платформы, рампы, пероны перакрыты рацыянальнымі, пазбаўленымі якога-небудзь дэкору канструкцыямі.

У другой палове XIX ст. Парыж становіцца цэнтрам сусветных прамысловых выставак. І вось тут у поўным аб'ёме раскрыліся тэхнічная, рацыянальная архітэктура і эстэтычны патэнцыял інжынернай думкі. Павільён Сусветнай выстаўкі 1867 г. – унікальная авальная спіраль металічных галерэй з нараста-



5. Від на Эйфелеву вежу. Аэрафота. Парыж

ючай вышынёй і шырынёй пралётаў ад цэнтру да перыферыі. На будоўлі гэтага павільёна спрабаваў свае здольнасці Гюстаў Эйфель.

Выстаўка 1878 г. адлюстравала ўжо супярэчнасць архітэктуры свайго часу. Па суседству з грандыёзнай галерэяй машын (арх. А. Дэон), рамнай канструкцыі з прасторавых ферм, знаходзіліся павільёны галоўнага ўваходу (арх. Г. Эйфель), металічныя купалы якога, пілоны са статуямі зусім не адпавядалі эстэтыцы новых матэрыялаў.

Фермы складанай канфігурацыі і трохшарнірныя аркі дазвалялі ствараць канструкцыі ўсё больш і больш грандыёзнымі. На Сусветнай выстаўцы 1889 г. Шарль Дзюгер збудаваў Галерэю машын з кляпаных стальных шарнірных арачных ферм. Пралёт галерэі перавышаў 100 м, а вышыня – каля 60 м. Уваходнымі варотамі на выстаўку стала трохсотмятровая вежа Гюстава Эйфеля. Упершыню твор смелай інжынернай думкі, унікальная металічная канструкцыя стала гарадской дамінантай, набыла пануючае значэнне над створанай стагоддзямі прасторай горада, канчаткова абазначыла перамогу тэхнічнага працэсу над векавой ручной працай.

Вежа Эйфеля выклікала абурэнне культурнай грамадскасці. У ёй бачылі жалезную пачвару, абразу мастацкіх традыцый. Аднак вежу можна лічыць пачаткам адліку працэсу эстэтычнага асэнсавання інжы-



6. Тэатр «Гранд-апера». Архітэктар Ш. Гарнье. 1861–1875 гг. Парыж

нерных дасягненняў у будаўніцтве. Лёгкая і элегантная вежа, якая панавала над прасторай Марсава поля, стварала гармонію паміж формай і канструкцыяй і выклікала новае, дагэтуль невядомае адчуванне бясконцасці.

Архітэктурна-інжынерныя збудаванні Парыжа складалі аснову канцэпцыі архітэктуры рацыяналізму, ці эстэтыкі рацыяналізму. Але пакуль што эстэтычныя пошукі былі неадрыўны ад традыцыі. Прыклад таму – тэатр «Гранд-апера» (арх. Ш. Гарнье, 1861–1875 гг.). Тэатр з залам на 2 тыс. месцаў праектаваўся для правядзення афіцыйных і грамадскіх мерапрыемстваў. Гэта абумовіла планіроўку з прасторнымі вестыбюлямі і фае, лоджыямі, параднай лесвіцай. План і архітэктура выкананы ў лепшых традыцыях французскага класіцызму: сіметрыя, строгія прапорцыі, шыкоўны карынфскі ордэр. І толькі высокі купал над залай робіць кампазіцыю збудавання надзвычайнай. У дэкоры інтэр'ераў, роспісах сутарэнняў і скульптурным аздабленні тэатра бачацца рысы барока, эмацыянальных, яркіх эфектаў інтэр'ераў Версаля і г. д.

Класічныя горадабудаўнічыя пераўтварэнні, здзейсненыя напачатку XIX ст. Напалеонам, аказаліся тэндэнцыяй і на наступнае дзесяцігоддзе. У сярэдзіне XIX ст. прэфект Парыжа Ш. Осман пачынае маштабную рэканструкцыю горада. Сутнасць яе заключалася ў вызначэнні вузлавых цэнтраў у розных частках горада, да якіх сыходзіліся прамяні вуліц-бульвараў (плошча Зоркі, скрыжаванне бульвараў Ваграм, Малерб і Рыма; скрыжаванне вуліц Лафайет і Напалеона; плошча Карусель; скрыжаванне бульвараў Марсель, Габлен і Марго). Былі акрэслены контуры знешняга кальца бульвараў. Ад плошчы Згоды праз вуліцу Раяль на паўночны ўсход былі пракладзены Вялікія Бульвары. У выніку горад набыў адзіную, цэласную інфраструктуру, якая звязывала розныя раёны і плошчы. У гарадскія межы ўвайшлі значныя паркавыя і зялёныя прасторы.

Сіметрыя, прамыя лініі, правільныя формы плошчаў, аднастайная,

шчыльная забудова вуліц былі працягам класічных горадабудаўнічых традыцый. Перасячэнне бульвару Сен-Мішэль з вуліцай Рывалі стала скрыжаваннем двух галоўных дыяметраў горада, якія звязалі вакзалы і загарадныя магістралі. Колькасць вуліц, што сыходзіліся да плошчы Зоркі, павялічылася да дванаццаці. Ш. Гіторф спраектаваў узорныя фасады дамоў, звернутых да Трыумфальнай аркі. Французскія рэгулярныя паркі – Тюільры, Елісейскія палі, Вагезаў, Пале-Раяль, Люксембургскі – захоўваюцца, робяцца нацыянальнымі. Аднак новыя зялёныя рэкрэацыі, Булонскі і Венсенскі лясы, ужо маюць відарысную планіроўку. Паркі з'яўляюцца побач з прамысловымі раёнамі: Бют-Шарман, Ля Війет, Мансо. У горадзе больш двух дзесяткаў невялікіх садоў, размешчаных на скрыжаваннях, месцах знесеных будынкаў.

Вопыт рэканструкцыі Парыжа знайшоў працяг як у гарадах Францыі, так і ўсей Еўропы.

Праблема масавай жылой забудовы ў Францыі праявілася яшчэ ў канцы XVIII ст., пры распрацоўцы канцэпцыі прамысловых гарадоў (К. Леду). К сярэдзіне XIX ст. буйныя прамыславікі распрацоўваюць шчыльныя, рэгулярныя жылыя структуры па тыпу дом спіна да спіны, ці бок да боку. Такімі сталі жылыя раёны пры заводах Дольфуса ў Мюнуэ (дом у адзін-два паверхі, сад). Бібліятэкі, школа, магазіны, лазні ладзіліся ў зоне сацкультбыту.

Ідэі сацыяліста Ш. Фур'е спарадзілі ў архітэктуры масавай жылой забудовы для рабочых замкнутыя комплексы, знешне падобныя на грандыёзныя палацы. Комплексы складаліся з блокаў, па перыметру якіх месціліся ў тры-чатыры паверхі кватэры. Прасторны ўнутраны двор перакрываўся празрыстым шатром. У комплекс уваходзілі школа, тэатр і царква. Фасады вырашаліся ў стылі готыкі: з вуглавымі вежамі, ступеньчатымі франтонамі і г. д. Фаланстэры Ш. Фур'е, фамільстэры Ш. Гадэна і Гізэ мелі відавочны нацыянальны каларыт і ўяўлялі сабой аддаленую інтэрпрэтацыю буйных загарадных палацаў XVII ст., сістэму замкнутых і адкрытых двароў, садоў і паркавых зон.

У 1850 г. у Парыжы, у рабочым прадмесці Рашуар, стварыўся ўзорны раён «Сітэ Напалеон», які складаўся з трох-чатырохпавярховых будынкаў вакол двара-саду. Галоўным недахопам усіх варыянтаў сацыяльнага жылля была яго маламернасць і мінімум камфорту. Такія кватэры былі зручнымі для адзінокіх і ніяк для сем'яў, якім было зацесна. Сады паміж карпусамі «Сітэ» хутка ператварыліся ў вузкія калідоры.

Аб'яднанне Германіі, здзейсненае Отта Бісмаркам, карэнным чынам змяніла шматвекавую гісторыю развіцця не толькі краіны, але і яе культуры. У традыцыйна аграрнай краіне шпаркімі тэмпамі развіваецца прамысловасць, Германія энергічна заяўляе свае правы на міжнароднай эканамічнай арэне. За сорак гадоў (з 1870 па 1910 г.) суадносіны гарадскога і сельскага насельніцтва дыяметральна мяняюцца: напачатку XX ст. ужо 2/3 пражывае ў гарадах. За гэты ж час насельніцтва Берліна павялічваецца на 1 мільён і дасягае

1800 тыс. чалавек. Многія гарады вырастаюць у тры (Нюрнберг, Лейпцыг, Франкфурт-на-Майне), а некаторыя – ў чатыры разы (прамысловыя і здабываючыя вобласці).

Горадабудаўніцтва трапляе ў цэйтнот. У выніку нароўні са стварэннем шырокіх праменадаў узнікаюць вузкія кварталы з падоўжаных і папярочных шматпавярховых дамоў, паміж якімі – вузкія двары-калодзежы. Памеры такога двара часта складалі 5×5 м. Берлін хутка набывае неверагодную шчыльнасць (каменны Берлін). Шчыльная і жорстка аднастайная радыяльна-квартальная забудова, апанаваўшы гарады, выклікае абурэнне. У 90-я гады XIX ст. К. Зінэ стварае канцэпцыю відарыснага горада, арганічна знітаванага з ландшафтам (злёгку выцягнутыя вуліцы, сады, розных памераў плошчы). Аднак А. Брынкман лічыў ідэю надуманай і прапанаваў у аснове стварэнне шырокіх магістраляў з грамадскімі будынкамі.

Будаўніцтва шматкватэрных жылых дамоў для рабочых (даходных, па таннай цане) у нейкай меры паўтарае комплексы «Сітэ Напалеон». Такое падабенства бачна ў комплексе Зэндлінг (арх. браты Ранк, 1900–1905 гг.). За стракатымі, у стылі готыкі фасадамі хаваліся малагабарытныя кватэры.

У буйных здабываючых раёнах, дзе аптымальнай была патрэба ў кваліфікаваных рабочых, буйныя прамыславікі, адчуваючы сацыяльную небяспеку, будавалі катэджныя рабочыя пасёлкі. Так, фірма Крупа ў 1872 г. адбудавала рабочы пасёлак Маргарэтэнхауз каля Эсэна. Дамы мелі адну ці некалькі асобных кватэр з водаправодам і каналізацыяй, сады і агароды. Нямецкае таварыства гарадоў-садоў напачатку XX ст. на аснове майстэрняў мастацкіх рамёстваў у прадмесці Дрэздэна Хэллераў збудавала першы ў Германіі горад-сад. Архітэктар Р. Рылершмідт стварыў маляўнічую забудову сярод узгорыстага ландшафту.

Архітэктурная думка і тэорыя ў Германіі значна адставалі ад індустрыяльнага развіцця, што было вынікам феадальна-царкоўнага светапогляду папярэдніх стагоддзяў. Архітэктары капіравалі мінулыя стылі, а студэнтаў рыхтавалі на кафедрах готыкі, рэнесансу, класіцыз-



7. Оперны тэатр. Архітэктары Г. Зэмпер, К. Хазенаўэр. 1874–1888 гг. Дрэздэн

му. Эклектызм у архітэктуры Германіі аказаўся надзвычай стойкім. Канструкцыі і новыя прасторавыя рашэнні хаваліся за сценкамі, аздобленымі ў стылі антычнай рымскай класікі ці готыкі. Адзін з буйнейшых архітэктараў Еўропы таго часу Г. Зэмпер будуе ў 1817–1841 гг. тэатр у Дрэздэне ў стылі рымскай класікі. У сваю чаргу, Карл Хазе ў 1859 г. узводзіць гатычную царкву Хрыста ў Гановеры. Мелася і рэгіянальная мода на стылі. У Вюрцбургу карысталіся поспехам рысы ракако, у Нюрнбергу – готыкі.

Мастацтвазнаўчая навука Германіі ў XIX ст. у асноўным скіравана на аналіз стыляў (К. Гурліт, В. Любкэ), што таксама ўплывала на архітэктуру. Вучні буйных архітэктараў робяцца прыхільнікамі іх стылёвых густаў. Такія буйныя дойліды, як Г. Зэмпер, разумелі рацыянальны сэнс і эстэтычны патэнцыял новых канструкцый. Аднак агульная мода на рэпрэзентатыўнасць, манументальнасць вымушала прыстасоўваць стылёвыя шоры.

Другі настаўнік архітэктурнай моладзі Карл Шэфер шукаў у гатычным стылі аснову новых форм і канструкцый. Нямецкая манументальная цагляная готыка натхняла і Карла Хазе, які ўсё жыццё імкнуўся яе ўвасобіць у новым будаўніцтве і 45 гадоў узначальваў тэхнічную школу ў Гановеры. Яго паслядоўнікі працавалі ва ўсіх гарадах Германіі.

К канцу XIX – пачатку XX ст. стылізатарская палітра нямецкіх дойлідаў набывае часам фарбы рэнесансу і барока. Будынак Рэйхстага (арх. П. Валот, 1894–1910 гг.) згадвае рэнесансны палац. Але Анхальскі вакзал у Берліне (арх. Ф. Швехтэн, 1880–1885 гг.) – рэнесансны ў дэталях (рады арачных вокнаў), дзякуючы вялікапралётнаму перакрыццю перона ўжо прадвяшчае новыя рысы ў архітэктуры.

Манументальнасць – спецыфічная рыса нацыянальнай архітэктуры XIX ст., упэўнена праходзіць праз мяжу вякоў. Манумент бітвы народаў у Лейпцыгу (арх. В. Шмідт, 1900 г.) згадвае помнікі Старажытнага Усходу. Манументальныя формы, строгія, часам змрочныя, будуць паўтарацца ў далейшым. Нават у рамантычных праявах твораў Тэадора Фішэра чытаецца пунктуальнасць і педантызм радоў вокнаў і светавых ліхтароў. Гатычныя дахі і аркады ў стылі ранняга італьянскага рэнесансу не здольны выклікаць эмацыянальны пералом.

У архітэктуры Аўстра-Венгрыі XIX ст., у развіцці гарадоў бачны тэндэнцыі, характэрныя для горада-будаўніцтва Еўропы ў цэлым. У старой Вене праяўляецца супярэчнасць паміж сярэднявечным цэнтрам (з палацам і саборам) і перыферыяй. Патрэбна магістраль-кальцо, якая звязала бы фешынебельныя раёны і цэнтр. У міжнародным конкурсе на праект цэнтра Вены ўдзельнічалі больш 400 архітэктараў. Праект Л. Форстара (1797–1863) атрымаў перамогу. Кальцо меркавалася пракласці за сярэднявечным валам з такім разлікам, каб непрыдатныя для забудовы землі сталі зялёнай зонай кальца.

Стварэнне кальца Рынгштрасэ акрамя горада-будаўнічых мела на мэце і рэпрэзентатыўныя функцыі. Вакол радыяльна-кальцавога гіста-

рычнага цэнтра стваралася сістэма манументальных ансамбляў: імператарскі форум, плошча Герояў, Міхаэльплац. Грандыёзная плошча Герояў мела складаную, маляўнічую, у нечым барочную кампазіцыю. Імператарскі форум (арх. Г. Зэмпер, 1870 г.) таксама грандыёзны. Палац з паўакруглым дваром і партэрам, а па другі бок рынга – нібы працяг крылаў палаца два будынкі Нацыянальнага музея. Злучаныя з палацам аркамі ў XIX ст. плошчы і рэкрэацыі рынга папоўніліся манументамі і помнікамі.

Вопыт горадабудаўнічых пераўтварэнняў Вены меў поспех у іншых буйных гарадах Аўстра-Венгрыі, асабліва ў тых, у якіх была гістарычная цэнтрычна-радыяльная планіроўка (Кракаў, Брно). А вось у Будапешце арганічна знітаваныя часткі горада руслам Дуная пры стварэнні бульварнага кальца страцілі повязь і панеслі пэўныя страты гістарычнай забудовы.

Прыхільнасць да традыцый у культуры з'яўлялася асновай ідэалогіі імперыі. Грамадзянскія збудаванні былі манументальнымі, цэрквы – у стылі готыкі, тэатры і музеі – у стылі класічна-рэнесансным. Тэатральная культура ў імперыі хутка развівалася, што было натуральным у новых сацыяльных умовах. У XIX ст. будуюцца ў Вене Бургтэатр (арх. Г. Зэмпер і К. Хазенаўэр, 1874–1888 гг.) і тэатр Оперы (арх. Э. ван дэр Нюль і А.-З. фон Зікардсбург, 1861–1869 гг.), нацыянальны тэатр у Празе (арх. І. Зітэк, 1868–1883 гг.), тэатр у Львове (арх. Гарчалеўскі, 1898–1900 гг.). Будынкі тэатраў робяцца новымі акцэнтамі, арганізуючымі плошчы. Тэатр у Празе, на беразе Влтавы, робіцца дамінантай не толькі блізкіх, але і далёкіх перспектыў.

Грандыёзны ансамбль Вацлаўскай плошчы арганізуе будынак пражскага Нацыянальнага музея (арх. І. Шульц, 1884–1886 гг.). Архітэктура вытрымана ў рэнесанснакласічным стылі (нагадвае французскі класіцызм XVII ст.).

У другой палове XIX ст. у некаторых раёнах імперыі ў архітэктуры праяўляюцца рысы рамантызму, якія грунтаваліся на нацыянальных традыцыях. Карункавы дэкор, згадваючы ўзоры нацыянальных тканін, пакрывае калоны і фрызы, конхі і лоджыі (канцэртны зал «Вігала» ў Будапешце, 1859–1865 гг.). Прадстаўніком напрамку быў Ф. Фесэль. Аднак і ў Венгрыі ў цэлым пераважалі манументальныя, гатычныя формы. Яркі прыклад – ансамбль парламента ў Будапешце (арх. І. Штэйндл, 1885–1904 гг.). Ансамбль размешчаны на беразе Дуная. Будова плана – класічная супадпарадкаваная цэнтральная частка і крылы з унутранымі дварамі, залы з купальнымі і шатровымі завяршэннямі. Аднак знешняя архітэктура – вострая, гатычная, з дробным вертыкальным рытмам. Паасобныя дахі-шатры, стромкі цэнтральны купал, шпілі і пінаклі ствараюць на фоне вод эмацыянальны, выразны сілуэт. Інтэр'ер – манументальна-рэнесансны, з узорыстымі нацыянальнымі дэкаратыўнымі матывамі.

Прамысловы пераварот для Італіі супаў з працэсамі фарміравання адзінай нацыянальнай дзяржавы і ў значнай ступені стымуляваў аб'яд-

нанне краіны. Развіццё прамысловасці паскарае рост гарадоў, асабліва індустрыяльных: Турына, Мілана. Сталіца адзінай дзяржавы Рым з 1870 г. і да пачатку 40-х гадоў XX ст. вырас па плошчы амаль у 10 разоў.

Праблемай развіцця італьянскіх гарадоў з'яўлялася супярэчнасць паміж гістарычнай планіроўкай і забудовай і неабходнасцю стварэння шырокіх вуліц, вакзалаў, нітак чыгункі, паркавых рэкрэацый.

Нацыянальнае адраджэнне архітэктары імкнуліся адлюстраваць у стылёвых рысах вялікай мінуўшчыны. Класічна-рэнесансныя матывы з'яўляюцца не толькі данінай славутаму мінуламу, але і формай патрыятызму і нацыянальным стылем. Манументальны комплекс Віктару Эмануілу II (арх. Дж. Саконі і Я. Маканьяні, 1885–1911 гг.) – яркае ўвасабленне эмацыянальна-патрыятычных настрояў у грамадстве і мастацкай культуры аб'яднанай краіны. Мемарыял размешчаны на ніжняй тэрасе Капіталійскага хаўма, насупраць плошчы Венецыі і калоны Траяна. З супрацьлеглага боку размешчаны імператарскія форумы. Ансамбль упісаны ў асяроддзе славутых помнікаў Старажытнага Рыма. Грандыёзны порцік з 60 калонамі фланкіруюць прапілеі, завершаныя бронзавымі кампазіцыямі на тэму свабоды і адзінства краіны. Да порціка вядзе каскад тэрасных лесвіц. На ўрачыстым пастаменце – алтар Радзімы, завершаны статуяй «Айца Айчыны» (тытул у Старажытным Рыме, які прысвойваўся славутым палкаводцам і імператарам).

Нягледзячы на відавочны эклектызм і канкрэтныя мастацкія недахопы, манумент меў вялікі поспех у грамадстве.

У правінцыі эклектычныя інтэрпрэтацыі архітэктуры славутай мінуўшчыны спараджалі яшчэ больш супярэчлівыя і безгустоўныя прыклады. Палацца Касцільёні ў Мілане (арх. Дж. Самаруча, 1903 г.) – суровае



8. Форум Віктара Эмануіла II. Архітэктары Дж. Саконі, Я. Маканьяні. 1885–1911 гг. Рым

і змрочнае, пластыка ў аздабленні вокнаў – барочная, супярэчлівая ў адносінах да нуднай, плоскай сцяны.

Памятны будынак у Турыне (арх. А. Антанелі, 1863–1898 гг.), наадварот, гатычна-протарэнесансны. Гранёны купал нечым згадвае славуты купал Ф. Брунелескі.

Новае ў матэрыялах, канструкцыях і архітэктуры знаходзіла праяву толькі там, дзе гэтага адназначна патрабавала функцыя. Да такіх, немногіх прыкладаў адносіцца пасаж Віктара Эмануіла II у Мілане (арх. Дж. Менгоні, 1863–1877 гг.). Пасаж мае ў плане форму крыжа (скрыжаванне вуліц). Фасады пяціпавярховых будынкаў вырашаны ў рэнесанснай архітэктуры. Над іх дахамі створаны ажурныя металічныя сутарэнні, запоўненыя шклом, якія перакрываюць вуліцы.

Прамысловае развіццё Расіі другой паловы XIX ст. абумовіла, як і ў іншых індустрыяльных краінах Еўропы, бурныя горадабудаўнічыя пераўтварэнні. Развіццё транспартнай і прамысловай інфраструктуры выявіла праблемы развіцця гістарычных гарадоў, у першую чаргу Масквы і Санкт-Пецярбурга. Будуюцца інжынерныя сеткі, масты. Па-новаму фарміруюцца функцыі цэнтральных і перыферыйных раёнаў. Першыя з арыстакратычных робяцца пераважна камерцыйна-банкавымі, другія – прамысловымі і рабочымі жылымі раёнамі. Як і на Захадзе, хуткія тэмпы росту гарадоў апярэджвалі меры, якія рэгулявалі гэты працэс. Якасныя горадабудаўнічыя змены праявіліся толькі к канцу XIX ст., калі рабочыя раёны пачынаюць набываць рэгулярную



9. Пасаж Віктара Эмануіла II. Архітэктар Дж. Менгоні. 1863–1877 гг. Мілан

структуру. Сфарміраваныя гістарычныя ансамблі (у першую чаргу класічныя ў Санкт-Пецярбургу) змяняюць аблічча ў выніку ўшчыльнення забудовы даходнымі дамамі. У Маскве вылучаюцца новыя, хутка забудаваныя прамяні – Цвярская і Арбат. Плошчы і гістарычныя вуліцы запаўняюцца магазінамі, банкамі, даходнымі дамамі. Праекты стварэння новых, буйнамаштабных ансамбляў застаюцца на паперы: праект перабудовы цэнтра Пецярбурга (арх. Л. Н. Бенуа і інш., 1910 г.), праект ансамбля «Новы Пецярбург» (арх. І. А. Фамін., 1902 г.). Ідэальныя класічныя схемы засталіся утапічнымі, бо супярэчылі горадабудаўнічай сітуацыі, якая склалася за стагоддзі. Такія праекты з пэўным поспехам ажыццяўляліся пры развіцці дробных і некаторых губернскіх гарадоў (Прозараўка, 1812 г.; Іванава-Вазнясенск, 1899 г.).

Даходныя дамы робяцца найбольш распаўсюджанымі ў прэстыжных раёнах гарадоў. Магазіны ў першым паверсе, пяць-сем жылых паверхаў, мансарда. Знешняе эклектычнае аздабленне фасадаў, структуры дамоў ствараюць двары-калодзежы. К канцу XIX ст. фасады даходных дамоў робяцца больш строгімі і функцыянальна апраўданымі (Ф. В. Шэхтэль). Вызначаюцца адзіны кампазіцыйны замысел, прапарцыянальная будова, сродкі выразнасці. У асабняках і сядзібных комплексах пачатку XX ст. назіраецца вяртанне да класічных прыёмаў як у кампазіцыі, так і ў стылёвых рысах (сядзіба Шчарбатава ў Маскве, арх. А. І. Таманян, 1911–1913 гг.; палац Кшэсінскіх у Пецярбургу, арх. А. І. Гаген, 1904–1905 гг.; сядзіба Полаўцава ў Пецярбургу, арх. І. А. Фамін, 1911–1913 гг.).

Рысы рэнесансных палацца і паладыянства ярка бачны ў творах пачатку XX ст. І. В. Жалтоўскага (дом Тарасава ў Маскве), братоў Веніных (дом Сіроткіна ў Ніжнім Ноўгарадзе).

У грамадзянскай архітэктуры Расіі другой паловы XIX ст. праяўляюцца рысы, вытворныя ад знакавых гістарычных збудаванняў, якія павінны былі ўвасобіць нацыянальны каларыт. Тэма вежаў Крамля чытаецца ў гандлёвых радах А. Н. Памяранцава (1889–1893 гг.), комплекс мастацка-прамысловай выстаўкі ў Ніжнім Ноўгарадзе (арх. А. Н. Памяранцаў, 1896 г.) стылёва адлюстроўваў рысы архітэктуры Усходу. Павільён на Сусветнай выстаўкі ў Парыжы (арх. І. П. Пятроў-Ранет, 1878 г.) быў узведзены ў стылі церамной архітэктуры XVII ст.

Пры гэтым за стылізаванымі фасадамі хаваліся вялікапралётныя залы, каркасна-металічныя, з галерэямі і шклянымі сутарэннямі. Маскоўскі гістарычны музей (арх. А. П. Папоў і А. А. Сямёнаў, 1875–1891 гг.) стылёва працягвае тэму Крамля і гандлёвых радоў, а рускі павільён на Міжнароднай выставе ў Рыме (арх. В. А. Шчуко, 1911 г.) пабудаваны ў чыстым класічным стылі.

Барадзінскі мост у Маскве (арх. Р. І. Клейн і Н. І. Асколаў, 1912 г.) аздоблены класічнымі прапілеямі. У цэлым пазначаныя тэндэнцыі ацэньваюцца звычайна як стылізатарства. Пры гэтым не звяртаецца ўвагі на тое, што кожнае з такіх збудаванняў мае архітэктуру ў кантэк-



10. Даходны дом. Архітэктар А. Памяранцаў. Канец XIX ст. Масква



сце гістарычна сфарміраванай забудовы ці разумення нацыянальнага.

У царкоўным дойлідстве другой паловы XIX ст. на аснове праваслаўна-візантыйскіх рыс з'яўляецца так званы «рускі стыль» (К. А. Тон). Рысы народнага дойлідства (церамы і харомы XVII ст., цэрквы) разумеліся як праявы патрыятызму і дэмакратычных тэндэнцый. Відавочна, дадзеная тэндэнцыя супадала з існуючай ідэалогіяй развіцця мастацкай культуры Расіі і літаратуры, музыкі, выяўленчага мастацтва, дзе склаліся сапраўды перадавыя, каштоўныя нацыянальныя рысы на аснове народна-традыцыйнай культуры, рэалізму, дэмакратычна-грамадзянскай пазіцыі культурнай эліты.

Аднак у адрозненні ад літаратуры і жывапісу стылёвыя рэтраспекцыі не маглі быць арганічнымі ў дачыненні да новых матэрыялаў, канструкцый, функцый і формы. Нават кампазіцыя і вобраз рабіліся надуманымі. Толькі царкоўная архітэктура адпавядала гістарычна-стылёвым канонам мінулага.

Архітэктурная тэорыя Расіі XIX ст. тлумачыла, што дойлідства павінна ў знешнім абліччы выяўляць сутнасць і прызначэнне збудавання. Пры гэтым тэатральныя будынкі ўзводзіліся пераважна ў стылі



11. Храм Хрыста Збавіцеля. Архітэктар К. Тон. Другая палова XIX ст. Масква

барока (Марыінскі тэатр у Пецярбургу, Тэатр оперы і балета ў Адэсе), будынкі банкаў і палацы – у стылі рэнесанс (Палац вялікага князя В. А. Раманава ў Пецярбургу, арх. А. І. Разанаў, 1867–1871 гг.). Прыхільнікі дадзенай канцэпцыі бачылі ў гэтым рацыянальную праяву.

У другой палове XIX ст. атынкаваныя і пакрытыя колерам класічныя будынкі ў Расіі саступаюць месца абліцаваным цэглай, што рабіла фасады больш даўгавечнымі і трывалымі. Нараджаецца так званы «цагляны стыль». Гэта таксама была праява рацыяналізму ўжывання новых матэрыялаў, пазбаўленая ідэйна-мастацкага пошуку. Разнастайны сартамент лекальнай цэглы дазваляў ствараць усялякія дэкаратыўныя кампазіцыі, імітацыі пад архітэктуру XVII ст.



12. Казанскі вакзал. Архітэктар А. Шчусеў. 1914–1917 гг. Масква



13. Верхнія гандлёвыя рады. Архітэктар А. Памяранцаў. 1889–1893 гг. Масква

«Цагляны стыль» хутка пачаў выходзіць за межы гістарычных архітэктурных аналогій. У ім сталі заўважальнымі карані мадэрна. Ну, а пакуль перавагу мелі матывы і стылёвыя прыёмы рускай архітэктуры дапятроўскай эпохі. Казанскі вакзал у Маскве (арх. А. В. Шчусеў, 1914–1917 гг.) і ў кампазіцыйных прыёмах, і ў дэталях увасабляе рускую архітэктуру XVII ст. (дакладней казанскага крамля). Архітэктурнае аздабленне унікальных канструкцый (Кіеўскі вакзал у Маскве, арх. І. І. Рэберт, 1912–1917 гг. і будынкі элеватараў, зернясховішчаў, канвеерных ліній), заставалася эклектычным.

Унікальныя сетчатыя сутарэнні В. Г. Шухава, масты, шматшарнірныя аркі крытых рынкаў заставаліся творамі інжынеры і іх эстэтычны патэнцыял, як і на Захадзе, быў не зрузумелым. Сацыял-дэмакратычныя працэсы ў Расійскім грамадстве другой паловы XIX ст., рост патрыятызму праяўляліся ў першую чаргу ў адраджэнні традыцый, стварэнні новага, нацыянальнага ў грамадскім светапоглядзе і бытнасці. Руская опера І. П. Барадзіна і М. П. Мусаргскага, «магучая кучка» і мастакі-перасоўнікі з іх рэалістычным жывапісам, напоўненым тыповымі, рэальнымі вобразамі і сюжэтамі, палотны І. В. Сурыкава, грамадзянская паэзія М. А. Някрасава, музыка М. А. Рымскага-Корсакава, П. І. Чайкоўскага і кампазітараў яго школы ўнеслі вялікі ўклад у стварэнне універсальнай і непараўнальнай па сваіх маштабах культуры рускага народа і яе яркай праявы ў пазначаны час.

Архітэктура Расіі другой паловы XIX ст. кантрастна адрозніваецца ад архітэктуры XVIII – першай паловы XIX ст. менавіта імкненнем адлюстраваць нацыянальную ідэю. Уваскрасенскі храм (храм Спаса на Крыві) А. А. Парланда (1887 г.) у Санкт-Пецярбургу, храм Хрыста Збавіцеля К. А. Тона ў Маскве, творы В. А. Шэрвуда і А. Н. Памяранцава сталі знакавымі ў нацыянальным (рускім) накірунку архітэктуры. Менавіта з гэтага напрамку пачынаецца мадэрн у архітэктуры Расіі.

2. Архітэктура новага стылю (мадэрн)

Стылізатарства ў архітэктуры еўрапейскіх краін другой паловы XIX ст. і нацыянальныя напрамкі эклектыкі, як ужо адзначалася, ішлі паралельна рацыянальнаму напрамку і індустрыяльнай архітэктуры. У такіх умовах ідэйна-мастацкі змест эклектызму непазбежна страчваўся і эпоха прамысловага пераваротy прывяла да з'яўлення новага стылю – стылю мадэрн.

Карані мадэрна ў еўрапейскай культуры звязаны з якаснымі дасягненнямі ў навуковым разуменні сутнасці сусвету і чалавечай бытнасці. Адкрыццё атамнага ядра, стварэнне тэорыі макра- і мікрасвету, работы К. Г. Юнга ў галіне псіхааналізу, Г. Спенсера, Л. Г. Моргана па эвалюцыі культур, К. Леві-Строса па структурнаму аналізу карэнным чынам змянілі светапогляд. Традыцыйная карціна бытнасці напоўнілася новым, невядомым зместам. Ірацыянальнае набывала выразнасць, надавала дагэтуль невядомыя формы рэалістычнаму. Рэальнае рабілася не проста адлюстраваннем праз свядомасць, але і праз падсвядомасць. У выяўленчым мастацтве з'яўляюцца новыя напрамкі, эмацыянальнага бачання рэчаіснасці, вобразы літаратурных герояў набываюць вострыя псіхалагізм.

Мадэрн падсумераваў намаганні архітэктараў знайсці агульныя кампазіцыйныя прыёмы на аснове класічных традыцый і класічнай тэктонікі. На змену высакародным, тэктанічным схемам (у першую чаргу ордэрнай) прыходзяць кампазіцыі дэкаратыўныя.

Мадэрн вярнуў унутранаму асяроддзю маштаб і суразмернасць. Камфорт стаў галоўным фактарам інтэр'ера, яго рацыянальнай арганізацыі. Нарэшце, мадэрн у адрозненне ад барока і класіцызму па-новаму трактаваў суадноснасць знешняга і ўнутранага асяроддзя. Не каланады і порцікі, не лоджыі і галерэі, а вітражы, сутарэнні з шкла, шкляныя купалы і шырокія вітрыны робяць архітэктуру лёгкай і празрыстай.

Неадназначна ацэньваецца нацыянальная прырода мадэрна. Лічыцца, што мадэрн не мае нацыянальных рыс і адмаўляе нацыянальныя архітэктурныя традыцыі. Гэта пачатак сучаснай архітэктуры – касмапалітычнай і рацыянальнай. Разам з тым, у кожнай еўрапейскай краіне мадэрн меў нацыянальную назву, што знакава адрознівала яго ў рамках агульнай плыні.

Стымулючыя функцыі мадэрна і яго дэкору мелі фармальна-эстэтычны пачатак, што непазбежна ра-

біла архітэктуру ўнутрана супярэчлівай. Безордэрная тэктоніка і часам празмерна напружаныя формы, запазычаныя з прыродных крыніц, не заўсёды адпавядалі логіцы работы сіл. Вітражы універсальных магазінаў, купалы пасажаў і вакзалаў ствараліе кантраст з масіўнымі сценамі. Дэкор з чыгуна і жалеза паўтараў матывы каменнай разьбы і ляпніны.

Дэкор мадэрна ў пэўнай ступені быў моднай рэкламай вітрын і фасадаў. Таму са зменай рэкламных тэндэнцый і густаў архітэктары звяртаюцца да яго. Стылёвая вызначанасць мадэрна губляецца. На змену новаму стылю прыходзіць новы этап пошукаў у архітэктуры. Далейшае яе развіццё пойдзе двумя шляхамі: першы – праз функцыяналізм да канструктывізму і другі – да нацыянальных, рэтраспектыўных рыс.

Мадэрн у архітэктуры Англіі пачаў складвацца ў канцы XIX ст. Ідэйна новы напрамак знайшоў тэарэтычнае абгрунтаванне ў аднаго з прадстаўнікоў «свабоднай архітэктуры» – Чарльза Войсі. Цікава, што як і ў многіх краінах Еўропы, дэкор «новага» стылю быў распрацаваны ў іншых відах выяўленчага мастацтва (графіцы, эскізах шпалер). Адметнай рысай англійскага мадэрна стала выяўленне выразных якасцей новых матэрыялаў: бетону, сталі, шкла. Адсутнасць стылістычных элементаў мінулага, выяўленчыя функцыі вылучаюць архітэктуру новага стылю.

Буйнейшы прадстаўнік англійскага мадэрна – Чарльз Макінтош (1868–1928). Наватарскімі сталі яго праекты кафэ і рэстаранаў з дыферэнцыяцыяй памяшканняў з дапамогай невысокіх куліс, пераборак. Шырока выкарыстаны ў аздабленні дрэва, керамічная плітка, метал, шкло (кафэ «Крэнстан», Глазга, 1897 г.).

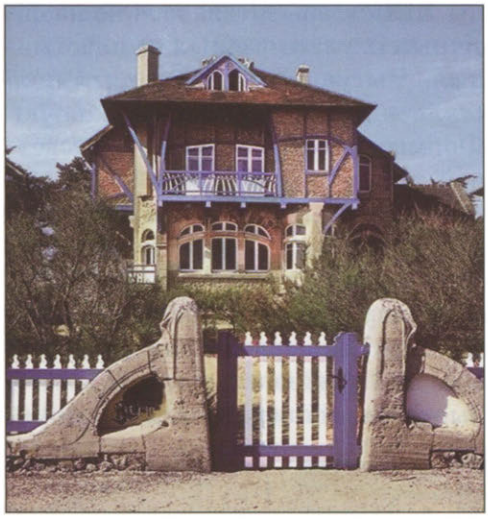
Наватарства ў архітэктуры Ч. Макінтош увасобіў у будынку мастацкай школы ў Глазга (1907–1909 гг.). Гэта наватарскае па форме, пластыцы і аб'ёму збудаванне, маналітнае ў цэльнасці і нечаканае ў пластычнасці.

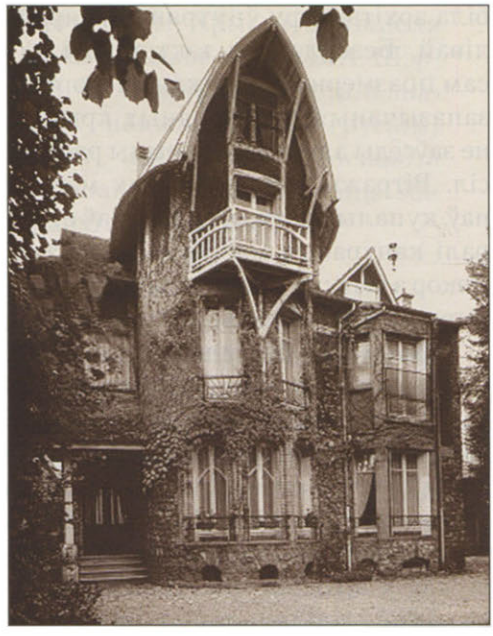
Разуменне эстэтычных вартасцей металу і шкла ў Францыі ў канцы XIX ст. арыентавалася не на фізічныя іх уласцівасці, а на пластычныя. Чыгун прыгодны для ліцця, сталь – для кавальскай апрацоўкі. Формы галоўнага ўваходу Сусветнай выстаўкі ў Парыжы 1878 г. нагадваюць прыродныя. Павільён прамысловасці на Сусветнай выстаўцы 1889 г. – гэта раслінныя дугі і аркі з металу. Архітэктура мадэрна ў Францыі не пераадолела дэкаратывізм, які пышна аздабляў акадэмічныя формы і інжынерныя канструк-

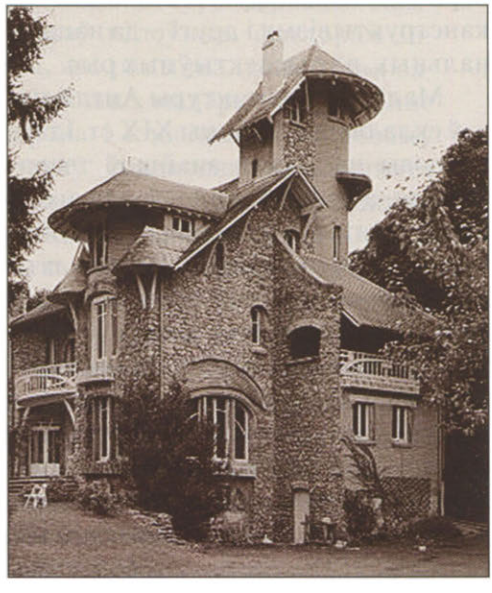


14. Уваход у станцыю метро. Архітэктар Г. Гімар. 1900 г. Парыж



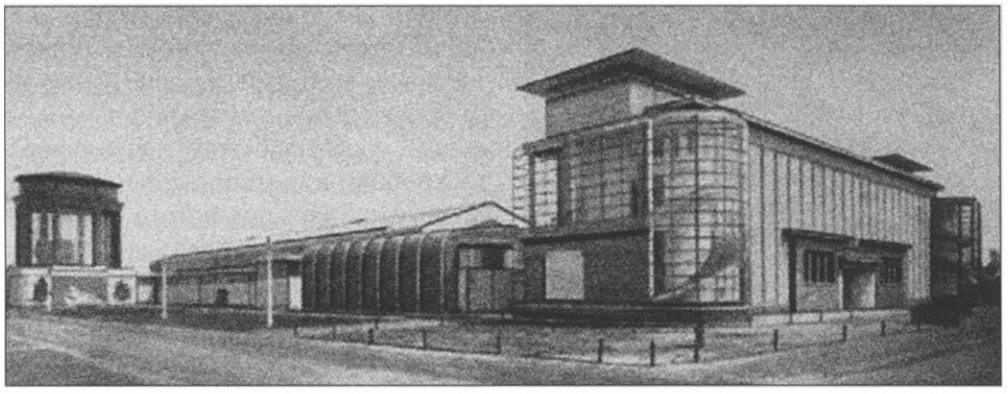






15. Асабнякі. Архітэктар Г. Гімар. Пачатак XX ст. Парыж

цыі. Ар-Нуво (новае мастацтва) у канцы XIX ст. у Францыі ярка праяўлялася ў станковых і прыкладных відах (Фларэаль). У архітэктуры – найбольш выразна ў творчасці Гектара Гімара (1867–1942). Яго павільёны метрапалітэна па маштабу і пластыцы арганічны ў сваёй дэкаратыўнасці. У зале Юмбэр дэ Раман архітэктар спалучыў стылістычныя матывы з канструкцыйнай схемай (1902 г.). Распаўсюджванне бетона



16. Прамысловы будынак выставы «Вэркбунд». Архітэктар В. Гропіус. Кёльн

рабіла дэкаратыўную пластыку мадэрна бессэнсоўнай. Творчасць Г. Гімара амаль не знайшла паслядоўнікаў.

У Германіі працэсы фарміравання новага стылю ў канцы XIX ст. ішлі больш інтэнсіўна. Не апошнюю ролю адыгрывалі настроі пасля аб'яднання краіны. Эклектызм успрымаўся як тоеснасць феадальнай мінуўшчыны, а творы індустрыі і масавыя вырабы машын адвяргаліся як не вартыя мастацкай ацэнкі. Як і ў Францыі, у Бельгіі новы стыль Германіі («югендстыль») нарадзіўся ў дэкаратыўна-прыкладным мастацтве і мастацтве станковым (жывапіс, скульптура). Тэарэтыкам «югендстылю» з'явіўся бельгійскі мастак Анры ван дэ Вэльдэ (1863–1957).

Нямецкія мастакі-дэкаратары ўлічвалі вопыт англічаніна У. Крэйна і асабліва буйнейшага аўстрыйскага тэарэтыка мадэрна Отта Вагнера. Аднак новым стала наватарская тэорыя выразнасці лініі. Лінія разглядалася не толькі і не столькі як элемент дэкору, а як формаўтвараючая аснова. Яна здольна ўвасобіць пачуццё, выявіць антаганістычныя формы падсвядомага. Такая лінія вызначала характар канструкцыі (яе выразнасць і напружанне) і пластычную будову формы.

Тэатр на выставе «Вэркбунд» у Кёльне (арх. А. ван дэ Вэльдэ, 1914 г.) – яркі прыклад увасаблення тэарэтычнай канцэпцыі дойліда, наватарства формаўтварэння, кампазіцыі, аб'ёмаў. Гэта архітэктура адзінага штрыха, зразумелага з розных ракурсаў. Створаная А. ван дэ Вэльдэ мастацкая школа ў Веймары стала аплотам барацьбы з традыцыяналізмам у мастацтве. Культурнай грамадскасцю Германіі з энтузіязмам успрымалася ідэя абнаўлення мастацтваў. Прычым гэта абнаўленне павінна было адбыцца пад эгідай архітэктуры. Новае мастацтва павінна было ўвасабляць ідэі мэтазгоднасці і выразнасці. Архітэктары Ёхан Ольбрых і Пітэр Беранс, выконваючы праект ансамбля архітэктурнай выставы ў Дармштаце (1901 г.), па сутнасці стварылі эксперыментальны горад з грамадскімі і жылымі будынкамі, цалкам нетрадыцыйнымі, але камфортнымі і выразнымі.

Гарадок мастакоў месціўся на тэрасах узвышша. Дамы чаргаваліся з садамі. На вяршыні знаходзіўся выставачны комплекс (арх. Ё. Ольбрых) з арыгінальнай вежай «вяселля». У наватарскай архітэктуры Ё. Ольбрыха, якая адвяргала традыцыі, заўважальны рысы готыкі (вежа, шатры, арачныя лоджыі).

Наватарская творчасць П. Беранса ў прамысловай архітэктуры таксама не пазбаўлена традыцыйнай манументальнасці. «Змрочны германскі геній» выразіўся ў буйных формах, аднастайным рытме. Разам з тым, будучы выдатным настаўнікам, архітэктар натхняў вучняў на пошук новых рашэнняў. Яго вучнямі былі Вальтэр Гропіус і Людзвіг Міс ван дэр Роэ (1886–1969), які працаваў у майстэрні П. Беранса тры гады. Яго раннія творы не пазбаўлены ўплыву стылёвых рыс класічных пабудоў Шынкеля.

З канца 80-х гадоў XIX ст. у Германіі пашыраецца будаўніцтва з жалезабетону. Наватарскія формы мадэрна лёгка рэалізуюцца ў новым матэрыяле. Арачныя пралёты, прасценкі і вітрыны – эмацыянальныя па форме, фактура бетону – абыякавая да дробнай пластыкі і арнаментальнасці. Праўдзівасць новага матэрыялу раскрывалася праз здольнасць удала перадаваць напружанне, напрамкі і лініі размеркавання сіл. Зала стагоддзяў у Брэслау (арх. М. Берт, 1910–1912 гг.) мабыць першае ў еўрапейскай архітэктуры збудаванне, дзе тэктоніка бетону праявілася вобразна і выразна. Праўда, у ідэальным малюнку плана і лініях арак згадваюцца рысы традыцыйнай архітэктуры, аднак і стыль, і тэктоніка, і маштаб (дыяметр купала 65 м нарэшце пераўзышоў купал Пантэона) сведчылі пра нараджэнне новай архітэктуры.

«Югендстыль» Германіі ў многіх рысах і тэндэнцыях знітаваны з аўстрыйскім мадэрнам. Заснавальнікам новага стылю ў імперыі Габс-



17. Даходны дом. Архітэктар О. Вагнер. 1899 г. Вена

бургаў лічыцца Отта Вагнер (1841–1918). Вучань Э. ван дэр Нюля і А. З. фон Зікардсбурга, Вагнер доўгі час шукаў новыя сродкі выразнасці ў стылізатарстве і традыцыйных прыёмах формаўтварэння. Дарэчы, гэта паклала адбітак і на яго пазнейшыя творы. Ад эклектызму да мадэрна О. Вагнер ішоў праз функцыяналізм на класічнай тэктанічнай аснове (станцыя гарадской чыгункі ў Вене, 1894–1897 гг.; паштова-тэлеграфныя касы ў Вене, 1906 г.).

У 1894 г. стаўшы кіраўніком Венскай мастацкай акадэміі, О. Вагнер піша праграмную кнігу «Сучасная архітэктура». У ёй абвяшчаюцца асноватворнымі ў архітэктуры функцыянальныя задачы, прызначэнне збудавання. Практыцызм – аснова прыгажосці. Работа над канструкцыяй павінна весціся адпаведна навейшым патрэбам і тэхналогіям. Навізна апошніх заключаецца ў вызначэнні і навізне сродкаў выразнасці. Стыль па О. Вагнеру разумеўся як вытворная сучасных патрэб, матэрыялаў, канструкцый.

Аднак паслядоўна трымацца абвешчанай канцэпцыі ва ўмовах кансерватыўнай культуры было складана. Збудаванні венскай гарадской чыгункі О. Вагнера не адназначны. У адных відавочны ордэрны малюнак, у другіх, яўна мадэрнісцкіх, – барочныя дэталі і лініі ў бетоне, жалезе, шкле. Барочна-класічная танальнасць бачна ў сродках архітэктурнай выразнасці даходных дамоў О. Вагнера – высокія цокалі, карнізы, калоны, лоджыі. І толькі ў новых дэкаратыўных дэталях прысутнічае «новы» стыль.



18. Маёлікавы дом (фрагмент). Архітэктар О. Вагнер. Вена

Царква псіхіятрычнай клінікі ў Вене (1907 г.), нягледзячы на новыя матэрыялы, нагадвае творы Ф. фон Эрлаха XVIII ст. У канцы сваёй творчай дзейнасці О. Вагнер імкнуўся пазбегнуць дэкаратывізму, аднак яго праекты, спрошчаныя і супярэчлівыя, у большасці не былі здзейснены.

У канцы XIX ст. у Вене, як і ў Германіі, ствараецца асацыяцыя мастакоў новага накірунку. Заснавальнікамі становяцца вучні О. Вагнера Ё. Ольбрых і Ё. Гофман. Дзейнасць новага саюзу – Венскага сэцэсіёна, пачалася, як звычайна, з выстаў і эксперыментаў у мастацтве графікі. Аднак у адрозненне ад сваіх папярэднікаў, французскага Фларэаля і бельгійскага Ар-Нуво,



19. Станцыя гарадской чыгункі. Архітэктар О. Вагнер. 1897 г. Вена

венскія дэкаратары пайшлі іншым шляхам. Асновай іх арнаментаў сталі абстрактныя кампазіцыі на аснове прасцейшых геаметрычных фігур: лініі трохвугольніка, квадрата, круга. Хутка формы квадрата і круга робяцца папулярнымі ў вырашэнні інтэр'ераў і ўзораў мэблі. Інтэр'еры Ё. Гофмана кантрастна адрозніваліся ад інтэр'ераў А. ван дэ Вэльдэ адсутнасцю крывалінейных форм, раслінных матываў.

Будынак Венскага сэцэсіёна Ё. Ольбрыха (1898–1899 гг.), своеасаблівы клуб творчага саюза, ілюструе супярэчлівасць архітэктуры мадэрна менавіта ў стылёвай вызначанасці. Уваходныя пілоны (накшталт старажытнаегіпецкіх), шырокі фрыз, шкляны купал, аздоблены раслінай кампазіцыяй пазалочанага металу, карніз, з-пад якога выглядаюць фігуры змей, – усё тут сведчыць пра тое, як складана ўвасобіць свабоду ад мінулага, пазначаную ў надпісе на фрызе: «Die Zeit – ihre Kunst, die Kunst – ihre Freicheit» (Эпосе – яе мастацтва, мастацтву – яго свабоду).

Больш паслядоўна новы стыль праявіўся ў аздабленні прадметаў побыту, вырабах венскай мастацкай майстэрні Ё. Гофмана. Архітэктура майстроў Венскага сэцэсіёна была далікатнай, а яе графічнасць рабіла формы пазбаўленымі матэрыяльнасці, відарыснымі. Ідэі О. Вагнера аб вызначальнай ролі новых канструкцый, сучасных горадабудаўнічых патрэб не знайшлі развіцця.

Ідэі Венскага сэцэсіёна, зразумелыя для вучняў О. Вагнера і перадавой мастацкай інтэлігенцыі Вены, не знайшлі шырокага распаўсюджвання ў імперыі. Моцную ролю адыгрывалі традыцыі нацыянальных правінцый. Тут па-ранейшаму велічнасць архітэктуры бачылася ў стылізацыі гатычных форм.

Мадэрн у Бельгіі ў канцы XIX ст. фарміраваўся на фоне барацьбы эклектычных плыняў, накіраваных супраць класіцызму за адраджэнне фламандскіх (рэнесансных) тради-

цый. Некаторыя дойліды спрабавалі новыя металічныя канструкцыі прыстасаваць да гатычных форм.

Вучань аднаго з нямногіх прынцыповых прыхільнікаў класіцызму А. Бала архітэктар Віктор Орта (1861–1947) пайшоў шляхам супрацьлеглым, палічыў, што ў сучасных умовах можна знайсці і нешта лепшае, чым класіцызм. Нарэшце, у пошуку рашэння фасада універсальнага магазіна «Інавацыён» (1900 г.) В. Орце ўдалося знайсці новую архітэктурную канцэпцыю, якая адлюстроўвала тэхнічныя і тэхналагічныя вартасці канструкцый з металу, бетону і шкла. Хутка архітэктар стварае новы тып універсальнага будынка, што спалучыў гандлёвыя, жылыя, клубныя і відовішчныя памяшканні. «Народны дом» (1896–1899 гг.) В. Орты на дзесяцігоддзі апярэдзіў ідэю грамадска-культурных цэнтраў. Зальныя памяшканні былі выкананы з прасторавых металічных канструкцый. Формы кансоляў, кранштэйнаў і арачных дуг адпавядалі эпюрам размеркавання напружанняў у канструкцыях. Упершыню за стагоддзе была створана аб'ёмна-прасторавая кампазіцыя, якая цалкам адпавядала функцыянальнаму прызначэнню. Творчыя знаходкі В. Орты атрымаюць развіццё не толькі ў Еўропе, а і за акіянам, у архітэктараў чыкагскай школы.

На мяжы XIX – пачатку XX ст. у Бельгіі існуе некалькі авангардных творчых саюзаў: група «Свабоднае мастацтва», саюз «XX» і інш. Творчыя саюзы вылучаліся крайнім ухілам у бок абстракцыі, фармалізацыі рэалістычных рыс і з энтузіязмам выступалі супраць класічных



20. Купал будынка «Сэцэсіёна». Архітэктар Ё. Ольбрых. 898–1899 гг. Вена

традыцый. Адкрыцці навукова-тэхнічнай рэвалюцыі, новыя формы жывых арганізмаў і неарганічных структур натхнялі мастакоў. Да гэтага трэба далучыць шырокую моду на экзатычныя творы мастацтва заморскіх краін.

І тым не менш, В. Орце не заўсёды ўдаецца пераадолець арганічнасць тэктонікі класіцызму. Асабняк Цісэнь у Бруселі (1892–1893 гг.) у будове фасада захоўвае характэрны класічны гарызантальны і вертыкальны падзел, такія дэталі, як карнізы. А вось інтэр'ер цалкам адпавядае новаму стылю: цэласная прастора з верхнім святлом, нізкія пераборкі, тонкія, пластычныя лініі, якія згадваюць формы падводных раслін, мікраарганізмаў. Метал і шкло, нейтральная фактура аздаблення падлогі і сцен, лёгкая, геаметрычная мэбля, дэкаратыўныя краты робяць прастору празрыстай і свабоднай. Залітыя святлом інтэр'еры В. Орты, напоўненыя лёгкімі, вы-



21. Біржа. Архітэктар Х. П. Берлагэ. 1897–1909 гг. Амстэрдам

танчанымі лініямі, выглядалі шыкоўна.

У суседніх Нідэрландах, нягледзячы на бурнае прамысловае развіццё і шырокія інвестыцыі ў будаўніцтва банкаўскага капіталу, у архітэктуры пераважалі кансерватыўныя тэндэнцыі. Нацыянальны варыянт стылізацыі пад готыку – старагаландскі стыль, вызначаў аблічча як прыватных ферм, так і докаў, і даходных дамоў, і масавага, калідорнага тыпу жылля для рабочых. Пад готыку афармляліся парталы мастоў і чыгуначныя вакзалы. Мадэрн у Галандыі асацыіруецца ў асноўным з творчасцю Х. П. Берлагэ. Пабудаваная ім біржа ў Амстэрдаме (1897–1909 гг.) уяўляе сінтэз неадназначных архітэктурных тэндэнцый. План комплексу біржы – у цэлым рэгулярны, класічны (сукупнасць замкнутых прастор правільнай формы). Архітэктура, аб'ёмна-прасторавая будова – пераважна гатычныя (з прысутнасцю асобных элементаў галандскага рэнесансу). Элементы «новага» стылю бачны ў вітражах, зашкнёных схілах дахаў над заламі. Найбольш відавочны «новы» стыль у інтэр'ерах, залітых верхнім святлом. Але і тут ажурныя металічныя канструкцыі спалучаны з гатычна-рэнесанснымі лоджыямі, галерэямі.

Пазначаныя тэндэнцыі ў архітэктуры канца XIX – пачатку XX ст. былі характэрны і для Скандынаўскіх краін. Гатычна-рэнесансныя стылізацыі тут атрымалі абагульненне ў так званым «стылі вікінг» (будынак Паўночнага музея ў Стакгольме, арх. І. Класан, 1897–1907 гг.; ратуша ў Капенгагене, арх. М. Нюроп, 1892–1908 гг.; будынак тэлеграфнай кампаніі ў Гельсінфорсе, арх. Л. Сонк, 1905 г. і інш.). Гатычнае стылізатарства скандынаўскіх краін вызначалася эмацыянальнасцю і падкрэсленай архаічнасцю (муроўка з каменных блокаў, суровыя формы, цяжкі, масіўны дэкор). Будынак ратушы ў Стакгольме (арх. Р. Эстберг, 1911–1923 гг.) зусім не адлюстроўвае вобраз будынку гарадскога самакіравання. Аскетычная суровая вежа самотна стаіць над водамі канала, а будынак з прасторным унутраным дваром і рэнесанснымі галерэямі згадвае сярэднявечны замак.

Эмацыянальныя, рамантычныя праявы аказалі ўплыў і на аблічча архітэктуры «новага» стылю Фінляндыі. Нацыянальны каларыт фінскага мадэрна («Вітрэску») грунтуецца на традыцыях народнага дойлідства. Архітэктары Эліэл Саарынен,



22. Чыгуначны вакзал. Архітэктары Э. Саарынен, Г. Гевеліус, А. Лінгрэн. 1905–1914 гг. Хельсінкі

Г. Гевеліус і А. Лінгрэн збудавалі экзатычны павільён на Сусветнай выстаўцы ў Парыжы 1900 г. Ён выглядаў як традыцыйная сядзіба з элементамі абароннай архітэктуры.

Эліэл Саарынен і яго сябры праявілі яркія наватарскія здольнасці, цалкам адышлі ад гістарычных цытат і даказалі, што «новы» стыль можа мець уласныя формы. Прыклад – будынак чыгуначнага вакзала ў Хельсінках (1905–1914 гг.). Тупіковы вакзал мае П-падобны блок будынкаў. Галоўны фасад – аркашматграннік з вітражом, фланкіраваная пілонамі. Манументальныя парныя фігуры, якія трымаюць ліхтары, звернуты ў бок плошчы. Знойдзена новая арганічная суаднаснасць манументальнай скульптуры і архітэктуры. Арыгінальна і стылізаваная фактура, што імітуе драпіроўку з матывамі народнага ткацтва. Формы строгія і манументальныя, вертыкальныя нішы вокнаў задаюць рытм і метрычнасць. Гадзіннікавая вежа падхоплівае дынамічны такт манументальных форм. У збудаванні ўдала раскрыты эстэтычныя якасці граніта. Аб'ёмы нібы адліты, тонкія гарызантальныя лініі нюансны, кампазіцыя ў цэлым гарманічная, звязаная адзіным сілуэтным штрыхам. Скульптурнасць аб'ёмаў – адметная рыса творчай манеры Э. Саарынена.

Стылі «вікінг» і «Вітрэску» – своеасаблівыя праявы архітэктуры мадэрна Скандынавіі з яркім нацыянальным каларытам. Абодвум на-

прамкам характэрны манументальнасць, выразнасць буйных форм, насычанасць фактуры і танальнасці (шэры, чырвоны граніт, бетон). Дэкаратыўныя матывы адсутнічаюць, што зусім не зніжае адчування экспрэсіі. Пластычная трактоўка буйных форм знойдзе пазней, у новай архітэктуры далейшае развіццё як у краінах Еўропы, так і ў ЗША.

«Новы» стыль у Італіі, вядомы пад назвай «Ліберці», па сваёй прыродзе аналагічны Ар-Нуво, Фларэалю і Венскаму сэцэсіёну. Карані яго – у арнаментальных, фларыстычных кампазіцыях дэкаратыўна-прыкладнога мастацтва. «Ліберці» вызначалася як стылёвая манера ў архітэктуры на фоне працэсаў станаўлення «новага» мастацтва, мастацтва будучыні ў культуры краіны. У авангардзе працэсу стаялі актрыса Элеанора Дузе і драматург Габрыэлін Д'анунцыа, пісьменнік Джорджа Верга. У выяўленчым мастацтве і архітэктуры «новы» стыль праявіўся як экспрэсіўная манера, сродак выразнасці. Пры такой сітуацыі нельга было разлічваць на з'яўленне маштабных збудаванняў. Не дзіўна, што адзін з яркіх прадстаўнікоў «Ліберці» Эрнэста Базіле (1867–1917) быў вучоным, мастаком і майстрам малюнка. Райманда Д'Арнана (1857–1932) шырока выкарыстаў вытворныя ад фларыстычных формы ў выставачных павільёнах.

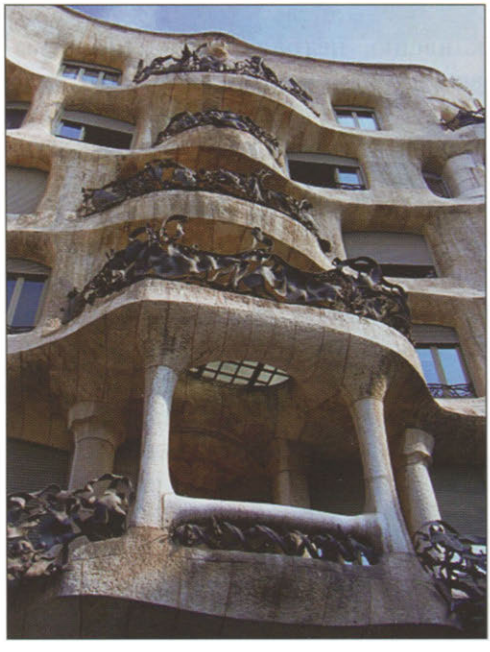
«Ліберці» не стала стабільным мастацкім напрамкам на шляху пераходу архітэктуры краіны ад стылізатарства да функцыяналізму. Новыя матэрыялы (сталь, шкло, бетон) не асацыіраваліся з легкадумнымі футурыстычнымі формамі. У грамадскай свядомасці дом, збудаванне па-ранейшаму ўяўляліся як капітальная, трывалая пабудова. Футурыстычныя ідэі ў архітэктуры ў большасці сваёй застануцца ў выглядзе праектаў і малюнкаў. Аднак у іх і сёння бачны актуальныя прасторавыя і кампазіцыйныя рашэнні, тэхналагічныя і індустрыяльныя, мастацкая выразнасць якіх стала зразумелай амаль праз стагоддзе.

Мадэрн у Іспаніі фарміраваўся ва ўмовах спецыфічнай нацыянальнай культуры, традыцыйна менеі звязанай з культурамі суседніх краін кантыненту, а болей – з экзатычнымі культурамі заморскіх калоній, а раней – арабскай культурай. Адметная сваёй рэгіянальнай разнастайнасцю архітэктура краіны вызначалася традыцыйнай повяззю з прыродай (двор-паціа), дэкорам як галоўным сродкам выразнасці. Акамянелыя фларыстычныя кампазіцыі і скульптура перапаўнялі архітэктуру, пераўтвараючы апошнюю ў скульптурны, пластычны твор. Так было і ў эпоху Рэнесансу, і ў эпоху барока. Элементы маўрытанскага дойлідства надавалі палацам экспрэсію і ў эпоху класіцызму.

У канцы XIX ст., ва ўмовах бурнага росту гарадоў, апошнія, чыя структура складвалася вякамі, аказаліся няздольнымі для дынамічнага росту. Мадэрнісцкая канцэпцыя А. Сорыа-і-Мата лінейнага горада (кварталы ўздоўж дарог, што злучаюць гарады) – унікальная ў гісторыі горадабудаўніцтва. Эксперымент, часткова рэалізаваны ў прадмесці Мадрыда, меў паслядоўнікаў тэорыі лінейнага горада. Такая ідэя для аграрнай краіны была небеспадстаўнай: паабапал дарог-кварталаў прасціраліся палі і фермерскія гаспадаркі.



23. Дом Міла. Архітэктар А. Гаўдзі. 1905–1910 гг. Барселона



У архітэктуры будынкаў у гэты час фарміруецца новы стыль – «мадэрнізмо». Адной з адметных яго рыс з'яўлялася імкненне інтэрпрэтаваць збудаванне як твор прыроды, выявіць новыя сувязі прыроды з інтэр'ерам і экстэр'ерам. Лоджыі і галерэі ўздымаліся ярусамі, каскады тэрас рабілі будынкі падобнымі на гару, пячоры, грот. Пластычныя самі па сабе формы ўпрыгожваліся гірляндамі раслiннай ляпніны.

Буйнейшым прадстаўніком новага стылю ў Іспаніі быў Антоніо Гаўдзі (1852–1926). Спадчынны муляр, ён выдатна разумеў разнастайнасць форм прыроднага каменя. Скончыўшы Вышэйшую тэхнічную архітэктурную школу ў Барселоне, ён прысвяціў гораду асноўныя свае творы. Гаўдзі ў поўную сілу выявіў пластычныя якасці бетону. У параўнанні з Э. Саарыненам ён выйшаў у вытворчых пошуках за межы архітэктанічнасці і імкнуўся ўвасобіць у архітэктуры непрадбачанасць і шматграннасць прыродных форм. Стракатая каляровая аздоба з маёлікі, мазаіка давершылі ўвасоблены ў архітэктуры гімн прыродзе. Дом Міла (Барселона, 1905–1910 гг.) нібы імітуе тварэнне ландшафту. Уваход



24. Палац Гуэль. Архітэктар А. Гаўдзі. 1903–1908 гг. Барселона

згадвае фантастычныя дрэвы, а інтэр'еры – гроты на тонкіх парабалічных арках.

Трэба адзначыць, што ідэалізацыя прыродных форм і прасторавай свабоды – спадчынная якасць архітэктуры іспанскага барока, у XIX ст. з'яўлялася водгукам, матывам эклектызму. Складаныя барочныя кампазіцыі і пластычныя іспана-маўрытанскія дэкаратыўныя формы XV ст. выкарыстоўваліся ў XIX ст. архітэктарамі Іспаніі. У такіх умовах увасабленне прыродных форм з'яўлялася лагічным працягам традыцый. Даўняя традыцыя двара-паціа, дзе жыллё і прырода (інтэр'ер, галерэі, двор) цесна сумяшчаліся, нечакана набыла новыя магчымасці ўвасаблення. Сядзіба і парк мецената Кандэ дэ Гуэль (Барселона, 1903–1908 гг.) якраз вырашае даўнія традыцыі ў новым матэрыяле і маштабе. Палац, звернуты да двара галерэямі з парабалічных арак, парк з каскадамі тэрас, складанымі малымі формамі, стракатая каляровая маёліка стваралі ілюзорную прасторавую кампазіцыю. Аркі з нахіленымі, вітымі апорамі, галерэі, нібы цяністыя гроты, стваралі фантастычнае асяроддзе. Гэта быў нечакана новы, уласцівы тэмпераментнаму іспанскаму характару дух фіесты. Пры гэтым відавочныя арабскія, гатычныя і барочныя матывы рабіліся непрыкметнымі.

Планіроўка палацаў і дамоў А. Гаўдзі таксама вылучалася нечаканасцю, нетрадыцыйнасцю. Крывыя сцены і столь, лабірынты калідораў – гэта была першая спроба на шляху да трансфарміруемага плана.

Дойлід імкнуўся арганічна знітаваць свае пабудовы з навакольным ландшафтам і суседнімі дамамі. Ландшафт арганічна аб'ядноўваўся з забудовай, а дамы – з агульнай кампазіцыяй, утвараючы натуральны відарыс і ансамбль. Архітэктар ахвотна выкарыстоўваў валуны, а формам з бетону надаваў натуральную пластычнасць. Натуральнае і штучнае арганічна перапляталася. Гаўдзі імкнуўся растварыць архітэктуру ў прыродзе, адносіўся да класічных, высакародных архітэктурных форм, як да сродка манументальнага мастацтва. Калоны і ордэрныя кампазіцыі ім выкарыстоўваюцца як дэкаратыўная скульптура.

Разам з тым дойлід адчуваў канструктыўную сутнасць новай архітэктуры. У згаданым вышэй доме



У 1887 г. А. Гаўдзі пачынае ў Барселоне будаўніцтва храма Саграда Фаміліа. У гэтым унікальным збудаванні архітэктар імкнецца пераадолець законы механікі і ўвасобіць у пластычных формах пачуццё бязважкасці. Храм павінен быў стаць пышным і маляўнічым асяродкам сакраментальнага. Аднак глыбіня фантазіі і казачнасць дэкору не пераадолелі векавых стэрэатыпаў. Храм паўтарае традыцыйныя, векавыя гатычныя формы, напоўненыя гірляндамі дэкору. Адчуваецца жаданне майстра надаць гатычным формам рысы аб'ектаў прыроды. Архітэктура храма ў нечым падобна да помнікаў Паўднёва-Усходняй Азіі (Ангкор-Ват, Джаваярахма), Амерыкі. Раслінны

25. Царква Саграда Фаміліа. Барселона



Міла па сутнасці больш чым на стагоддзе раней была вынайдзена схема з жорсткімі маналітнымі перакрыццямі і сеткай калон. Складаныя дахі і верхнія тэрасы таксама адыгрывалі канструкцыйную ролю. Ролю сувязей жорсткасці адыгрывалі лоджыі і балконы.

характар форм стварае нематэрыяльнае ўражанне ад дэкаратыўных элементаў з чыгуна, бетону. Фармальна-эстэтычныя эксперыменты Гаўдзі будуць мець прыхільнікаў на працягу ўсяго XX ст. Творчыя знаходкі А. Гаўдзі стануць актуальнымі для напрамкаў, якія грунта-

валіся на захаванні эстэтычных якасцей асяроддзя, стварэння архітэктуры экалагічнай, поўнай імправізацый, формы якой нельга было паўтарыць. Дызайнерскі падыход да архітэктуры, стыль ар дэко неаднойчы за XX ст. рэаніміравалі творчыя знаходкі вялікага іспанскага майстра.

Мадэрн у рускай архітэктуры вызначаўся на фоне стылізацый і стылізатарства форм дойлідства XVI–XVII стст. Часам гэтыя тэндэнцыі адрозніць было цяжка. Казанскі вакзал (арх. А. В. Шуква, 1912 г.) – функцыянальна прадуманы ансамбль з удала выкарыстанымі гістарычнымі формамі маскоўскага дойлідства. Тут рысы «новага» стылю праяўляюцца ў інтэрпрэтацыі нацыянальных, можна сказаць знакавых форм.

Віцебскі вакзал у Пецярбургу (арх. С. А. Бржазоўскі, 1902–1904 гг.) – адзін з лепшых вакзальных комплексаў Расіі таго часу. Аднак фасад з вялікім вітражом, звернуты на прывакзальную плошчу, ужо ясна заяўляе пра «новы» стыль і яго спецыфічныя формы і маштаб. Рускі мадэрн часта асацыіруецца з творчасцю Ф. В. Шэхтэля. Рускі павільён Міжнароднай выстаўкі ў Глазга (1901 г.) выкананы ў формах драўлянага дойлідства Рускай Поўначы. А вось будынак Маскоўскага мастацкага тэатра (1909 г.) ужо яўна прэтэндуе на арыгінальнасць дзякуючы багатаму пластычнаму аздабленню (арх. А. С. Галубкіна). Рускі мадэрн з пункту гледжання выкарыстання форм і стылёвых рыс сілкаваўся не толькі з традыцый рускай архітэктуры. Нездарма асобныя збудаванні характарызуюцца як прыклады «рускай готыкі». Шырока выкарыстоўваліся стылёвыя прыёмы рэнесансу і класіцызму. Музей мастацтваў у Маскве (арх. Р. І. Клейн, 1898–1912 гг.) – прыклад сінтэзу класічнай у плане кампазіцыі (перыметрычны комплекс з чатырма ўнутранымі дварамі), з вытанчаным іянічным ордэрам на галоўным фасадзе, з характэрнымі для мадэрна замкнёнымі шатрамі і дахамі.

Будынак Трэцякоўскай галерэі (арх. В. М. Васняцоў, 1900–1905 гг.) – маляўнічая кампазіцыя спалучэння рускіх матываў архітэктуры XVI–XVII стст. на фоне рэнесанснай сцяны. Замкнёныя шатры падкрэсліваюць праяўленне «новага» стылю ў цэласным успрыняцці вобраза.

Яшчэ больш выразна «новы» стыль і смеласць у рабоце з формай бачны ў комплексе Яраслаўскага вакзала ў Маскве (арх. Ф. В. Шэхтэль, 1903–1904 гг.). Матывы лучковай аркі, машыкуляў, абарончай вежы вырашаны ў гіпертрафіраваных формах, яны часам пазамаштабны. Галоўны шацёр з дэкаратыўным грэбнем і глыбокай двух'ярснай лоджыяй, галоўны ўваход уражваюць нечаканасцю і экспрэсіяй.

Абвастрэнне форм традыцыйнай рускай архітэктуры («руская готыка») не парушала характэрнай ёй цэласнасці, гарманічнасці і выразнасці. Будынак Гарадской думы ў Маскве (арх. Д. Н. Чычагаў, 1890–1902 гг.) – выразны па сілуэту, дынамічны і, разам з тым, цэласны ў пластычным вырашэнні.

Залы і архітэктура Дзяржаўнага банка ў Ніжнім Ноўгарадзе (арх. В. А. Пакроўскі, 1910–1912 гг.) і бір-



26. Яраслаўскі вакзал. Архітэктар Ф. Шэхтэль. 1903–1904 гг. Масква

жы ў Адэсе (арх. А. І. Бернардонцы, 1889 г.) вырашаны ў першым выпадку ў стылі царскіх палат, у другім – у візантыйска-рэнесансным. Елісейскі пасаж у Пецярбургу (арх. Г. В. Бараноўскі, 1903–1907 гг.) вылучаецца вялікім арачным вітражом і высокімі, на ўвесь прасценак вокнамі, упісанымі ў класічную тэктоніку традыцыйнай каменнай архітэктуры.

Больш ясна «новы» стыль праяўляецца, як і на захадзе, у невялікіх збудаваннях. Дом Рабушынскага ў Маскве (арх. Ф. В. Шэхтэль, 1900–1902 гг.) – унікальны помнік рускага мадэрна, які па стылёвай значнасці можна параўнаць з бу-



27. Асабняк Рабушынскага. Архітэктар Ф. Шэхтэль. 1900–1902 гг. Масква

дынкам Венскага сэцэссіёна Ё. Ольбрыха. У свабоднай, лагічнай кампазіцыі, чыстых формах, дзе чытаюцца ўжо рысы не толькі «новага» стылю, але і новай архітэктуры, адчуваецца арганічнае спалучэнне формы і функцыі. Кампазіцыю складаюць рознавялікія кубічныя формы. Характэрныя для мадэрна напружаныя арачныя праёмы арганічна ўспрымаюцца з прамавугольнікамі вокнаў. Вытанчаны дэкарыраваны шырокі фрыз – нібы намёк на шыкоўнае дэкаратыўнае аздабленне інтэр'ера. А вось у ім – унікальнае, класічнае вырашэнне прасторы: тут і скульптурна-масіўныя формы, і вытанчаныя, карункавыя ўзоры. Мармур, метал, шкло аб'яднаны ў сімфонію перацякаючай, насычанай струменістым святлом прасторы.

Творчасць Ф. В. Шэхтэля, шматгранная і яркая, мае такое ж значэнне для рускай архітэктуры пачатку XX ст., як і творчасць О. Вагнера, П. Беранса, Ван дэр Вэльдэ для адпаведных еўрапейскіх краін. Ф. Шэхтэль віртуозна карыстаўся не толькі гістарычнымі архітэктурнымі матывамі, але змог надаць ім новую выразнасць, падкрэсліць яркасць. Яраслаўскі вакзал і асабняк Рабушынскага – дыяметральныя творы як у канцэптуальным, так і ў стылёвым плане. Майстар валодае не толькі пластыкай формы, але і сродкамі рацыянальнай арганізацыі аб'ёмаў. Мадэрн Ф. Шэхтэля мае яркія нацыянальныя рысы і разам з тым прыкметы новай архітэктуры, функцыянальнай і часам нябачнай за шорамі гратэскных, гіпертрафіраваных форм.

Творы В. А. Шэрвуда і А. Н. Памяранцава вылучаюцца паслядоўным інтэрпрэтаваннем традыцыйна-гістарычных форм. Багатае пластычнае аздабленне надае архітэктуры нароўні з сілуэтнай дынамікай экспрэсію. Архітэктура А. В. Шчусева агранічна, дойлід удала кампануе аб'ёмы ў цэласны ансамбль. Шырокія плоскасці сцен не запаўняюцца дэкорам, а выкарыстоўваюцца як палатно для нанясення тонкага дэкаратыўнага малюнка (Казанскі вакзал). Да таго ж архітэктура функцыянальна і вылучаецца тэхналагічнымі рашэннямі.

Архітэктура рускага мадэрна зрабіла вялікі ўклад у развіццё «новага» стылю еўрапейскага дойлідства. Яна ўзбагаціла яго новымі яркімі формамі, даказала актуальнасць гістарычных рыс рускай архітэктуры для новых стылёвых пошукаў. Шэраг будынкаў А. В. Шчусева, А. Н. Памяранцава і В. А. Шэрвуда надалі архітэктуры Масквы арганічнае развіццё, падкрэсліўшы гістарычную пераемнасць традыцыі.

«Руская готыка» – асацыятыўнае разуменне маскоўскага мадэрна на Захадзе, сведчыць пра пачуццё тоеснасці некаторых дамінуючых форм архітэктуры Усходу і Захаду Еўропы таго часу. У творах В. А. Шэрвуда і Ф. В. Шэхтэля бачыліся традыцыйныя для Захада гатычныя рысы. У адрозненне ад збудаванняў у стылі мадэрн у краінах Захаду, дзе яны знайшлі, як правіла, лакальнае месца, расійскія пераважна ўяўлялі ансамблі ці маштабныя комплексы, якія істотна ўплывалі на горадабудаўнічае аблічча. У гэтым плане вылучаюцца фрагменты забудовы Неўскага праспекта ў Пецярбургу, Цвярской вуліцы і Арбата ў Маскве.

У некаторых прыбалтыйскіх гарадах (Рыга) архітэктура мадэрна набыла дамінуючую ролю ў абліччы горада пачатку XX ст. дзякуючы работам В. Гропіуса, Л. Міс ван дэр Роэ і іншых майстроў.

Архітэктура мадэрна практычна не выпрацавала новых метадаў формаўтварэння. У цэлым гэта быў дэкаратыўны стыль, і нездарма ён уяўляе стракатую палітру нацыянальных фарбаў. Гратэскавыя, часам арыгінальныя формы створаны шляхам ужо вядомых, выйшлі з існаваўшых у мінулым стылёвых і формаўтвараючых традыцый. Таму зразумела, чаму амаль ва ўсіх краінах Еўропы мадэрн нарадзіўся з крыніц дэкаратыўна-прыкладнога мастацтва, графікі, дызайну.

Індывідуальная манера рабіла збудаванні ў стылі мадэрн адзінкавымі, адасобленымі. Яны па сваёй прыродзе не здольны да буйной структурнай арганізацыі (ансамблю). Нават у архітэктуры Рыгі, дзе будынкі ў стылі мадэрн утвараюць суцэльныя вуліцы, кожны з іх успрымаецца індывідуальна. Гэта ж тычыцца і забудовы цэлых кварталаў у стылі мадэрн у Адэсе і Пецярбургу. Фіксуючыя кварталы вежавыя дамінанты і будынкі (напрыклад, гасцініца «Асторыя» ў Пецярбургу) фіксуюць горадабудаўнічую прастору і маштаб, напоўненыя радамі суверэнных, індывідуальных будынкаў. У пазначаным сэнсе забудова ў стылі мадэрн у маштабе горада тоесна эклектычнай забудове, што натуральна.

Больш арганічны мадэрн як новы стыль у арганізацыі інтэр'ераў, дызайне мэблі, малых формах. Таму ў дачыненні да архітэктуры яго, як і ў свой час ракако, можна разглядаць у якасці з'явы мастацкай культуры ў цэлым: ад прадметаў побыту да вулічнай мэблі, арганізацыі камфортнага асяроддзя.

3. На досвітку новай архітэктуры

Навукова-тэхнічная рэвалюцыя пачатку XX ст., шырокае выкарыстанне ў будаўніцтве новых матэрыялаў, і ў першую чаргу жалезабетонных і стальных канструкцый, патрабавалі вырашэння галоўнай праблемы архітэктуры – адпаведнасці формы і канструкцыі канкрэтнаму функцыянальнаму прызначэнню. Будаваць неабходна было не ў стылі, а з пункту гледжання рацыянальнай арганізацыі функцыі і выяўлення яе ў абліччы збудавання выразнымі сродкамі.

Мадэрн распаўся на два напрамкі. Першы ішоў у бок нацыянальна-рамантычных пошукаў і праяў, другі – у бок рацыянальнай, канструкцыйнай архітэктуры. Карані апошняй існавалі ў стальных мастах, інжынерных збудаваннях, разнастайных металічных канструкцыях. Напачатку XX ст. жалезабетон нарэшце ўспрымаецца ў Францыі як матэрыял, варты для работы дойліда. Тоні Гарнье (1869–1948) і браты Агюст, Гюстаў і Клодт Перэ раскрываюць магчымасці жалезабетону як матэрыялу новай архітэктуры. У 1901–1904 гг. Т. Гарнье распрацоўвае авангардны праект індустрыяльнага горада на 35 тыс. жыхароў. Жылыя

кварталы чаргаваліся з зялёнымі зонамі. Была па-сучаснаму прадумана схема размяшчэння аб'ектаў сацкультбыту. Але не толькі новым вырашэннем горадабудаўнічых задач вылучаўся праект. Упершыню прапаноўвалася каркасна-бетонная, індустрыяльная забудова. Формы тут выступалі як вынік рашэння функцыянальных задач. У адрозненне ад утапічных фаланстэраў, вырашэнне сацыяльных задач у індустрыяльным горадзе Т. Гарнье рэальнае. Па сутнасці з'яўляецца сацыяльная архітэктура. Тыпалагічныя структуры і горадабудаўнічыя комплексы спраектаваны так, каб пазбавіць горад супярэчнасцей, непазбежных у сацыяльным развіцці.

Грамадская бытнасць і грамадскія патрэбы – крыніца архітэктурных кампазіцый Т. Гарнье. Плошчы, вуліцы і грамадскія збудаванні мысляцца як асяроддзе грамадзянскага грамадства. Праект біржы працы (1901–1904 гг.) – грандыёзнае грамадскае збудаванне, манументальнае і лаканічнае, металічныя і жалезабетонныя канструкцыі пераканаўча сцвярджаюць перамогу індустрыяльнай архітэктуры. Ніякіх гістарычных аналогій. Аналогіі бачацца з ужо вядомым павільёнам машын і іншымі творамі інжынерыі.

Агюст Перэ (1874–1954) – архітэктар-канструктар, які галоўнай мэтай сваёй творчасці бачыў вырашэнне праблемы суадносінасці канструкцыі і формы. Ён лічыў, што развіццё архітэктуры неадрыўна ад выкарыстання жалезабетону і новых матэрыялаў. Архітэктура як паэзія тэхнікі, тэхналагічнасць архітэктуры заўсёды заставалася для А. Перэ натхняючай, творчай ідэяй.

Жалезабетонны каркас як аснова ўвасабляецца не толькі ў збудаваннях братоў Перэ. Напачатку XX ст. з'яўляюцца аналагічныя будынкі і іншых архітэктараў. Але кульмінацыйным, найбольш яркім увасабленнем новай архітэктуры становіцца збудаваны братамі Перэ тэатр на Елісейскіх палях. Канструкцыйную схему тэатра ўтвараў каркас з прасценкамі з розных матэрыялаў, з праслойкамі паветра. Фасадныя паверхні бетона абліцаваны мармурам. Аднак структура каркаса на фасадах выяўлена і зразумела. Наватарская і сама планіроўка тэатра, арганічна злучаная з плошчай, без лесвіц і тэрас, што рабіла тэатр зручным пры масавым наведванні. Гібкі малюнак плана менавіта за кошт пластычных бетонных канструкцый дазволіў стварыць арыгінальную круглую залу, дзе тэатральнае дзеянне магло адбывацца непасрэдна сярод гледачоў.

Найбольш ярка патэнцыял новай архітэктуры братоў Перэ ўвасоблены ў невялікім збудаванні на вуліцы Пацье ў Парыжы (1905 г.): каркас, запоўнены шклянымі вітражамі, цэнтральны вітраж з авангардным геаметрычным малюнкам.

Наватарскія дасягненні Т. Гарнье і братоў Перэ аказалі значны ўплыў на развіццё архітэктуры Еўропы. Ле Карбюзье пасля знаёмства ў майстэрні Ф. Перэ з праектамі апошняга пісаў, што менавіта там зразумеў, што такое жалезабетон. Гэта разуменне стане для славутага дойліда творчым крэда. Менавіта ў гэтай майстэрні нарадзілася думка аб тым, што архітэктура – гэта машына для бытнасці чалавека. Каркас даваў неабмежаваныя магчымасці

стварэння збудаванняў рознай канфігурацыі, маштабу, дазваляў адарваць аб'ём ад зямлі і ўзяць яго на значную вышыню.

Наватарскія ідэі французскіх архітэктараў пачатку XX ст. развівалі тэорыю Віоле ля Дзюла аб адпаведнасці канструкцыі форме, а формы – функцыі. Пошукі і эксперыменты ў гэтым плане вяліся амаль сто гадоў.

Ідэі новай архітэктуры ў Германіі выспявалі ў русле утапічнай, кансерватыўнай плыні, якая ставіла мэтай надаць мастацкія вартасці індустрыяльным вырабам. Вытворчы саюз «Вэркбунд» ставіў мэтай дабіцца эстэтычнай перамогі, як і перамогі эканамічнай над еўрапейскімі краінамі. Роля каркасных канструкцый нямецкім архітэктарам-наватарам была зразумелай. Аднак амбіцыёзныя ідэі ў грамадскай свядомасці патрабавалі ад архітэктуры манументальных форм. Павільён на выстаўцы ў Лейпцыгу «Жалезны дом» (арх. Б. Таут, 1913 г.) – прыклад таму, як і наступны яго твор «Шкляны дом» на выставе ў Кёльне.

Аднак патрэба павышэння канкурэнтаздольнасці нямецкай індустрыі на міравым рынку хутка абумовіла паварот новай архітэктуры да рацыянальных, функцыянальных форм.

Пачатак новай архітэктуры звязаны з творчасцю Вальтэра Гропіуса (1883–1959). Атрымаўшы архітэктурную адукацыю ў Мюнхене і Берліне, Гропіус працаваў у майстэрні П. Беранса над архітэктурай прамысловых збудаванняў, актыўна ўдзельнічаў у рабоце Вэркбунда. В. Гропіус сцвярджаў, што настаў час індустрыяльнага вырабу зборных канструкцый. Разам з тым архітэктар не грэбаваў дызайнерскімі распрацоўкамі.

Нарэшце, у 1911–1912 гг. Гропіус будуе фабрыку «Фаргус» у Альфельдзе, дзе ўпершыню раздзяляе каркасна-нясучыя і агароджваючыя канструкцыі (сцены). У гэтым архітэктар апярэдзіў дойлідаў Чыкагскай



28. Фабрыка «Фаргус» (сучасны выгляд). Архітэктар В. Гропіус. 1911–1912 гг. Альфельд

школы, асабліва ў вырашэнні праблемы эстэтычнай выразнасці. Вонкавыя сцены з шкла – нібы празрыстыя вітражы. Вынас шкляных сцен за межы вуглавых апор зрабіў вуглы лёгкімі і празрыстымі. Гарызантальныя фрамугі лёгка вырашалі праблемы праветрывання. Будынак фабрыкі выглядае надзвычай сучасна.

Узорная фабрыка Вэркбунда ў Кёльне (1914 г.) развівае наватарскія знаходкі. Галоўны фасад адміністратыўнага корпуса фланкіруюць спіральныя лесвіцы ў шкляных цыліндрах, злучаных зашклёнай лоджыяй над уваходам. На думку В. Гропіуса, лаканічныя новыя формы не пазбаўлены манументальнасці і даюць архітэктару новыя магчымасці ў пошуках выразнасці.

Гэту думку наглядна ўвасобіў у сваіх архітэктурных эскізах Э. Мендэльсон. Малюнкі прамысловых збудаванняў паказваюць, як з дапамогай інжынерных форм можна ствараць новыя кампазіцыі, новыя архітэктурныя тэмы. Ідэі Э. Мендэльсона атрымаюць сваё развіццё ў сусветнай архітэктуры ўжо пасля Першай сусветнай вайны.

Новая архітэктура ў Аўстра-Венгрыі нараджалася як вынік распаду мастацкай сістэмы мадэрна. Ё. Гофман, мастак і дойлід «венскага шыку», у 1903 г. будуе бліз Вены санаторый – чыстае (у сэнсе дэкору) і лаканічнае, простае па формах збудаванне. Падобны ў прынцыпе будынак ўзводзіць напачатку XX ст. у Будапешце Б. Лайта, што выклікала незадаволенасць гарадской эліты, якая патрабавала ад архітэктараў твораў альбо ў раманскім, альбо ў класічным стылі.

Непрыняцце грамадскасцю новай архітэктуры тлумачылася і тым, што ў краіне не вялося шырокага прамысловага будаўніцтва. Тым не менш, перадавыя мастакі разумелі, што архітэктура робіцца часткай новай, індустрыяльнай архітэктуры. У Чэхіі І. Гачара ў 1911–1912 гг. будуе ў горадзе Багданцы лячэбніцу: двухпавярховы будынак з плоскім дахам і выразна бачным каркасам нясучых папярочных перагародак, што дазволіла галоўны фасад трактаваць як лінію лоджый.



29. Абсерваторыя (вежа Эйнштэйна). Архітэктар Э. Мендэльсон. 1920–1921 гг. Патсдам

Буйнейшым прыхільнікам новай архітэктуры ў Аўстра-Венгрыі з'яўляўся А. Лоас (1870–1933). На фарміраванне поглядаў А. Лоаса аказала ўплыў знаходжанне ў 1893–1896 гг. у ЗША. Там ён пазнаёміўся з архітэктарамі Чыкагскай школы Л. Салівена. Пасля вяртання на радзіму Лоас пачынае энергічна крытыкаваць эклектычныя стылі і эстэтызатарства Венскага сэцэсіёна. Хутка ён набывае славу ваяўнічага аскета. Паколькі, сцвярджаў Лоас, архітэктура вырашае канкрэтныя функцыянальныя задачы, яна не можа быць мастацтвам. Стылёвыя рысы архітэктуры вызначаюць функцыі і тэхналагічныя магчымасці. Зразумела, што такія погляды не спрыялі набыццю заказаў. Доўгі час даводзілася займацца пераважна інтэр'ерамі, дзе былі знойдзены новыя, удалыя рашэнні шляхам спалучэння ў кампазіцыях розных па фактуры матэрыялаў. Лоас любіў ствараць інтэр'еры прасторныя, з шырокімі вокнамі, універсальнай, трансфармуемай мэбляй.

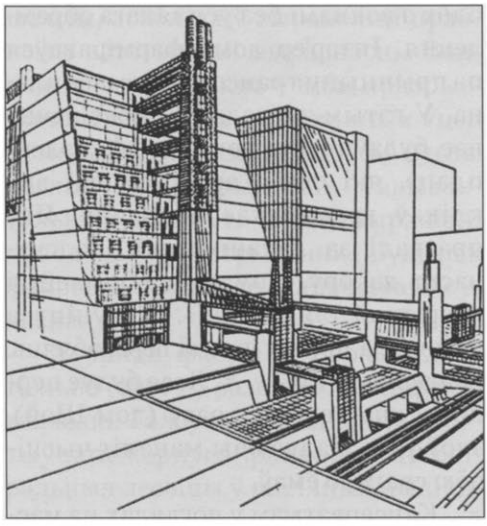
Нарэшце, у 1910 г. А. Лоас будуе ў Вене дом Штэйнера – маналітны блок з вокнамі без усялякага абрамлення. Інтэр'ер дома фарміраваўся па прынцыпу трансфармуемага плана. У гэтым жа годзе А. Лоас пачынае будаўніцтва дома на Міхаэлерплацэ, які сваёй архітэктурай выклікаў грамадскае абурэнне. Яго празвалі за лаканічнасць і адсутнасць дэкору «домам без брывей» і «скрыняй для смецця». Будаўніцтва спынілі, а праект пачалі перарабляць. Нарэшце, у 1912 г. А. Лоас будуе першы ў краіне дом-тэрасу (дом Шой), зноў-такі згадваючы маналіт чысцінёю сваіх аб'ёмаў.

Кансерватызм у поглядах на мастацкую культуру ў Аўстра-Венгрыі не даў А. Лоасу падрыхтаваць вучняў, яго не пусцілі ні ў адзін універсітэт, мастакі і архітэктары яго пазбягалі.

У Нідэрландах новая архітэктура пачала змяняць мадэрн прыкладна ў 20-я гады XX ст. Х. П. Берлагэ канчаткова адмаўляецца ад гістарычных (гатычна-рэнесансных) форм. Яго цікавяць творы Ё. Гофмана, ён шукае ў формаўтварэнні рацыянальныя пачаткі. Першая сусветная



30. Дом Мюлера. Архітэктар А. Лоас. Пачатак XX ст. Прага



31. Горад будучага. Малюнак архітэктара А. Сант-Элія

вайна, нейтралітэт стварылі ў краіне ўмовы, пры якіх зніклі знешнія запазычанні і ўплывы. Складваецца плеяда маладых архітэктараў, прыхільнікаў функцыянальнага падыходу. Адзін з іх, Я. Ауд, узводзіць у 1917 годзе так званы дом на ўзбярэжжы мора. Па сутнасці гэта было развіццё ідэі тэраснай архітэктуры А. Лоаса. Удалая кампазіцыя з роўназначных аб'ёмаў, выразная і арганічная, утвараючы рытмічны лінейны каскад, нібы паўтарае тэрасы берагавога схілу.

Напярэдадні Першай сусветнай вайны ў Італіі ў мастацкай культуры фарміруецца так званы футурыстычны напрамак. Найбольш выразна ён праяўляецца ў драматургіі і тэатры (Габрыэліна Д'анунца, Элеанора Дузэ), літаратуры (Джорджа Верга). У архітэктуры пачынаецца адыход ад надуманых форм Ліберці і фарміраванне футурыстычнага напрамку. Яго заснавальнікам стаў Антоніа Сант-Элія (1888–1916). Таленавіты малады архітэктар загінуў на фронце Першай сусветнай вайны, таму нічога не пабудаваў, аднак пакінуў шматлікія малюнкі гарадоў будучыні і творчы маніфест будучай архітэктуры.

А. Сант-Элія ў сваіх малюнках наглядна паказаў тую ролю, якую павінна адыгрываць у архітэктуры індустрыя. На выставе яго праектаў у 1914 г. упершыню былі раскрыты дынамічныя, трансфарматыўныя магчымасці індустрыяльнай архітэктуры, паказана значэнне інфраструктуры, новыя метрычныя, модульныя, маштабныя параметры. Будынкі на малюнках Сант-Элія – гэта сапраўды «машыны». Здзіўляе дакладнасць прадбачання развіцця «вертыкальнага» горада, ролі ў ім камунікацыі, функцыянальнасці, інжынернага разліку.

Паслядоўнік А. Сант-Элія А. К'ятоні давёў канцэпцыю «Горада будучага» да рэальна-праектнага чарцяжа. Маніфест футурыстычнай архітэктуры горада падтрымаў лідэр італьянскіх футурыстаў Філіп Тамаза Марынэцці.

Футурыстычныя ідэі ў архітэктуры не маглі быць рэалізаваны ў Італіі. Сказваліся тыя асаблівасці краіны, што забудова яе гарадоў фарміравалася вякамі. Забудова адрознівалася шчыльнасцю, месцілася на складаным ландшафце, мела спецыфічны гістарычны каларыт. Гарады не мелі той прасторы, якая патрабавалася футурыстычнаму гораду будучага. Да таго ж Італія ў галіне будаўнічай індустрыі саступала такім краінам, як Англія і ЗША. Аграрная Італія не мела індустры-

яльных гарадоў. Ідэя «Горада будучага» – гэта ідэя горада індустрыяльнага.

Ёсць меркаванні, што праекты А. Сант-Элія з'яўляюцца рамантычнай інтэрпрэтацыяй індустрыяльных гарадоў ЗША. Аднак бачна, што фантазіі архітэктара ўсё ж такі звязаны з еўрапейскай традыцыяй: іншая рытмічная будова, разнастайнасць форм, імкненне надаць канструкцыям некаторую дэкаратыўнасць, а то і ўключыць элементы манументальнага мастацтва. Горад будучага Сант-Элія арганічна знітаваны з праектамі новых гарадоў Ле Карбюзье. У параўнанні з амерыканскімі, у гэтых праектах больш прасторы, перспектыў, сілуэтных кантрастаў, разнастайнасці.

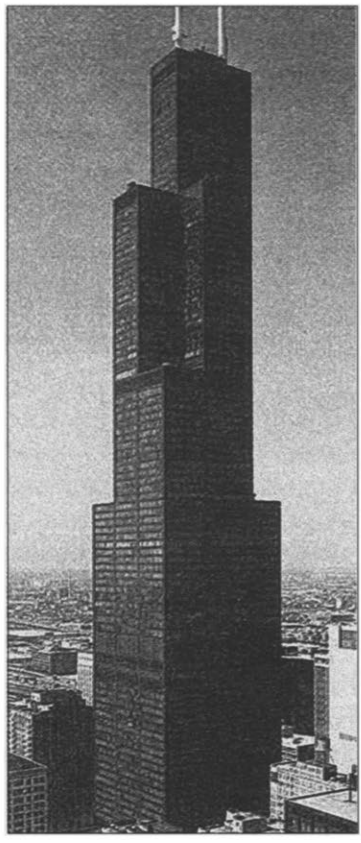
Наўрад А. Сант-Элія арыентаваўся на рацыянальныя погляды на горадабудаўніцтва О. Вагнера. Абодва майстры мыслілі рознымі катэгорыямі прастор. Рацыяналізм О. Вагнера не адрываўся ад гістарычнай глебы, а значыць, і не быў футурыстычным. Горад будучага Сант-Элія – гэта спараджэнне футурыстычнай культуры, культуры утапічнай, эмацыянальнай, але адарванай ад рэальнай бытнасці.

У другой палове XIX ст. у Злучаных Штатах Амерыкі будаўнічая індустрыя развіваецца надзвычай хутка. Будуецца шчыльная сетка чыгункі, што паскарае развіццё маставых канструкцый: ферм, вантавых пралётаў, эстакад. Патрэбы абганяюць навуковы разлік. Многія канструкцыі збіраюцца эмпірычным метадам, што часам прыводзіць да абрушэння мастоў і катастроф. Шэдэўрам інжынернай думкі становіцца славуты Бруклінскі мост (арх. Джон і Вашынгтон Рыблі, 1867–1883 гг.). Ствараецца Нацыянальнае бюро стандартаў і выпрабавання канструкцый (1901 г.). Вісячыя масты над Ніягарай (235 м), Агаё (308 м), лёгкія фермы купала Капітолія, ажурныя канструкцыі дэбаркадэраў надземнай чыгункі ў Нью-Йорку сведчаць аб хуткай індустрыялізацыі будаўніцтва.

Канструкцыі павільёнаў Калумбійскай сусветнай прамысловай выстаўкі 1893 г., дзе ўсе аб'ёмы з лёгкіх каркасных ферм, сведчаць аб неабмежаваных магчымасцях формаўтварэння на аснове тыповых элементаў і масавых прамысловых дэталяў.

Распаўсюджванне металічных канструкцый у жылой і грамадзянскай архітэктуры ЗША звязана з імёнамі Джэймса Багардуса і Дэніэля Баджэра. Усе нясучыя канструкцыі іх будынкаў былі з чыгуна. Вышыня будынкаў дасягнула 10 паверхаў. У 1853 г. інжынер Э. Оціс стварае ліфт. Наступае эпоха будоўлі вышынных канторскіх будынкаў – білдзінгаў.

Будаўніцтва небаскробаў у ЗША – не толькі вынік тэхнічнага прагрэсу, гэта сведчанне спецыфічнага урбаністычнага развіцця амерыканскіх гарадоў. Іх планіроўка шчыльна прывязвалася да сістэм камунікацый: прычалаў і гаваняў, чыгунак, дарог. Гарады Амерыкі – маладыя, таму кварталы разбіваліся прагматычна, нібы соты памерам 60 × 60 м, яны цесніліся да нітак чыгунак, дарог, камунікацый партовых гарадоў. У такіх умовах цана зямлі неверагодна ўзрастала. І гэта стымулявала вертыкальны рост гарадоў.



32. Канторскі будынак Сіарс-Таўэр. Чыкага

У 1879 г. архітэктар Уільям Джэнін вынаходзіць канструкцыю сцэльнага каркасу. Ён быў зроблены з пракатнай сталі (двухтаўравыя бэлькі і швелеры), апор каробчатага сячэння з клёпачнымі злучэннямі. Перамычкі і каробкі апор выконваліся з дапамогай зваркі. Пракатная сталь дазваляла перакрываць значныя пралёты. Будаўніцтва станавілася хуткім і эканомным. Перакрыцці выконваліся з керамічных пустотных элементаў.

Аднаўленне горада Чыкага пасля пажару 1871 г. паскорыла развіццё амерыканскай будаўнічай індустрыі. У 80-я гады XIX ст. Францыя даруе Нью-Йорку статую Свабоды, спраектаваную Гюставам Эйфелем. Скульптар Фрыдрых Бартольд стварае 46-метровую стальную каркасную канструкцыю, якая нясе медную выкалатку манумента. З гэтага часу ў будаўніцтве вышынных дамоў на змену чыгуну прыходзіць сталь.

У 90-я гады XIX ст. у Нью-Йорку ўводзіцца 106-мятровы 18-павярховы будынак кампаніі «Манхэтэн» (арх. Ф. Кімпбэл і Томсан). Так быў пакладзены пачатак гонцы вышыні. Хутка з'яўляюцца будынкі ў 26 і 30 паверхаў, а ў 1909 г. – будынак фірмы «Метраполітэн» у 50 паверхаў (арх. Н. ле Бран). Літаральна наўздагон, у 1910–1913 гг., інжынерная кантора Гунвальда Аўса па праекту архітэктара К. Джыльберта ўзводзіць у Нью-Йорку небаскроб фірмы «Вулворт» вышынёй 232 м.

У 1900 г. Амерыка выходзіць на першае месца ў свеце па вытворчасці партландцэменту. Хутка развіваецца вытворчасць жалезабетонных канструкцый, каркасаў і пліт перакрыццяў. Разам з тым жалезабетон спрыяе разнастайнасці форм. Менавіта жалезабетон дазволіў стварыць унікальны комплекс чыгуначнага вакзала ў Нью-Йорку напачатку XX ст. – Гранд Цэнтрал. У цэнтры Манхэтэна некалькі дзесяткаў чыгуначных ліній сышліся ў адным вузле. Многія з іх праходзілі ў бетонных танэлях пад рэкамі Гудзон і Іст-Рывер.

У той час як у гарадах будаваліся небаскробы, у вялізных прыгарадах будаваліся індывідуальныя дамы. У канцы XIX ст. папулярнасцю карыстаўся так званы «гонтавы

стыль», звязаны з творчасцю архітэктара Т. Г. Рычардсана. Гонта, правобразам якой, магчыма, была старадаўняя дахоўка, выкарыстоўвалася не толькі як дахавы матэрыял, але і для абліцоўкі сцен (традыцыя, характэрная для некаторых горных раёнаў Цэнтральнай Еўропы). Тут бачны некаторыя рысы готыкі і рамантычных стылёвых напрамкаў. Гонтавыя дамы можна лічыць папярэднікамі загарадных дамоў і «дамоў прэрый» Ф. Л. Райта.

Калі ў гасцявых дамах назіраліся прыкметы ўплыву еўрапейскай архітэктуры, то ў гарадской забудове і яе архітэктуры ў 70-я гады XIX ст. фарміруецца ўласна амерыканскі напрамак – напрамак Чыкагскай школы. Месца Чыкагскай школы ў сусветнай архітэктуры вызначылася разуменнем яе прадстаўнікамі ролі інжынернай навукі. Луіс Салівен спачатку скончыў Масачусэтскі тэхналагічны інстытут, а потым Школу мастацтваў у Парыжы. Архітэктура канторскіх чыкагскіх будынкаў іншы раз называецца «камерцыйным стылем». Архітэктар Джэні адным з першых распрацаваў кампазіцыйныя прыёмы і элементы дэкору канторскіх будынкаў, якія вызначалі «стыль Чыкагскай школы». Мінімум дэкору пры гэтым не заўсёды кампенсаваўся выразнасцю арыгінальнага канструкцыйнага рашэння. Гэта адбівалася на не заўсёды дасканалых прапорцыях і знешняй «абыякавасці» архітэктуры.

Архітэктары Дэнтэл Бернгхэм (1842–1912) і Джон Уэлбары Рут (1850–1891) адносіліся да класічнага вырашэння фасадаў больш патрабавальна: эркеры і лоджыі, прамакутныя і лучкавыя вокны ажыўлялі сумную манатоннасць «каробак», аркадныя паяскі разбівалі вертыкальную перспектыву.



33. Гандлёвы будынак. Архітэктар Л. Салівен. Канец XIX ст. Чыкага

Славуты прадстаўнік Чыкагскай школы – Луіс Салівен (1856–1924), менавіта ў яго будынках функцыянальна-канструктыўны змест набывае мастацка-вобразнае значэнне. Адным з найбольш ранніх твораў Салівена з'яўляецца будынак Аўдыторыі ў Чыкага (1886–1889 гг.). Гэта прынцыпова новы тып збудавання, па сутнасці сучасны грамадска-культурны цэнтр, у якім месціліся універсальны магазін, тэатр, гасцініца, офісы (канторскія памяшканні).

Л. Салівен быў майстрам дэкору. Свае шыкоўныя дэкаратыўныя кампазіцыі ён выконваў уласнай рукой і потым пераводзіў іх у тэракот, гіпс і іншыя матэрыялы. Віртуозныя раслінныя кампазіцыі запаўнялі



34. Дом Робі. Архітэктар Ф. Л. Райт. 1909 г. Чыкага

столі, сцены, што стварала кантраст паміж архітэктурай і эмацыянальным асяроддзем інтэр'еру. Л. Салівен іншы раз спрабуе вынесці дэкор на фасад. Будынак Уэйнрайт у Сент-Луісе (1890–1891 гг.) мае над дзевятым паверхам шырокі фрыз, запоўнены тонкім раслінным арнаментам.

У архітэктуры Л. Салівена наряду з відавочнымі навацыямі яшчэ заўважаюцца прыкметы класічнай тэктонікі: высокія, манументальныя першыя паверхі, прасценкі, якія нагадваюць пілястры, фрызы, карнізы з вялікім вынасам. І гэта не выпадкова. У пазнейшых работах Л. Салівен праявіў прыхільнасць да манументальнасці (павільён на Сусветнай калумбійскай выстаўцы ў Чыкага, 1893 г.; будынак банка ў Аўатоне, 1907–1908 гг.).

Адметнай рысай архітэктуры будынкаў Чыкагскай школы былі так званыя ляжачыя вокны і эркеры. Гэта дазваляла знаходзіць новыя прыёмы выразнасці. Уільям Холаберд (1854–1923) і Марцін Рош (1885–1927) удасканалілі каркасныя канструкцыі. У спалучэнні з ляжачымі (чыкагскімі) вокнамі вышынныя будынкі набывалі лёгкасць і нагадвалі напоўненыя святлом прызмы.

У канцы XIX – пачатку XX ст. ярка праяўляецца талент Франка Лойда Райта (1869–1959) – архітэктара загарадных сядзіб, катэджаў, «дамоў прэрый». Адметнай рысай творчасці Райта было арганічнае спалучэнне будынка з ландшафтам, дрэвамі, натуральнымі і штучнымі каменнямі, вадападамі. Добраўпарадкаванне і ландшафт нібы праходзяць праз архітэктуру. У сваю чаргу архітэктура створана так, што праз яе лёгка трапіць ва ўнутраны дворык, на паляну, сцежку. Пазначанае дасягаецца не толькі за кошт адсутнасці высокіх цокаляў і ганкаў, шырокіх вокнаў і лоджый, але і за кошт шматлікіх галерэй, пергал.

Матэрыял у будынках Ф. Л. Райта (натуральны камень, дрэва), яго фактура вызначаюць выразнасць архітэктуры. Глыбокія зацененыя тэрасы, веранды, лоджыі надаюць катэджам утульнасць. Палогія схілы дахаў, рытмічныя рады апор вызначаюць маштабнасць і размернасць, зразумеласць абсалютных і адносных велічынь кампазіцыі (дом Марціна ў Буфала, 1904 г.; дом Тэй-



35. Віла. Архітэктар Ф. Л. Райт. 1911 г. Спрынг-Грын

лізін у Спрынг-Грын, 1911 г., і інш.). Прырода, штучныя сажалкі і вадапады робяць сядзібы Райта раманты чнымі, а свабодная планіроўка надае ўнутранай прасторы асаблівы камфорт.

Сядзібы Райта прынцыпова адрозніваюцца ад модных стылізатарскіх кампазіцый яго сучасніка Р. Ханта, які будаваў сядзібы па тыпу французскіх гатычных шато. Стылізатарства ў канцы XIX – пачатку XX ст. у ЗША яшчэ мела попыт. Гатычныя аркбутаны і контрфорсы аказваліся на дахах вышынных будынкаў. Асобныя будаўнічыя фірмы вызначаліся пэўнымі стылёвымі густамі (напрыклад, рэнесансным, фірма «Мак Кім, Мід і Уайт» і г. д.).

Як наватар Ф. Л. Райт праявіў сябе і ў манументальнай архітэктуры. Уніяцкая царква ва Уоук-Парку (1906 г.) – прамы адыход ад канонаў. План манументальнага збудавання выкананы ў райтаўскай манеры: адзінства знешняй (добраўпарадкаванне) і ўнутранай прастор. Геаметрычныя аб'ёмы, прызмы, пліты дахаў на квадратных слупах ствараюць нечаканы вобраз. У такой жа манеры збудаваны і офіс Ларкін у Буфала (1904 г.): сістэма, кампазіцыя квадратных у плане вертыкальных аб'ёмаў.

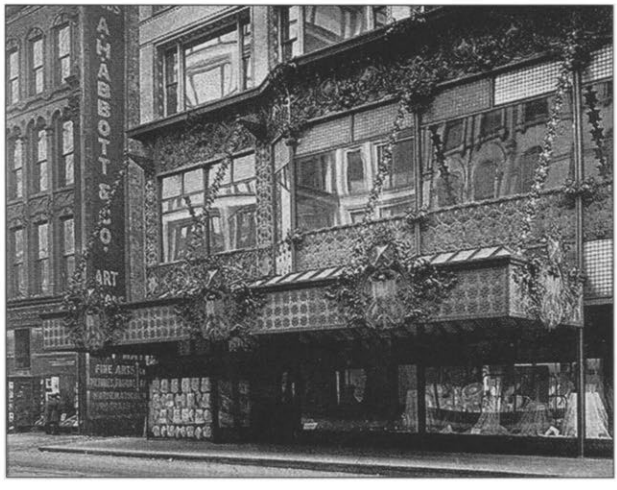
Наватары Чыкагскай школы Л. Салівен і Ф. Л. Райт вызначаліся яркай індывідуальнай манерай. Іх тэхнічныя знаходкі мелі шырокае распаўсюджванне, аднак творчая манера не заўсёды знаходзіла прыхільнікаў. Інжынерная мэтазгоднасць у большасці спалучалася з нястрыманым імкненнем да раскошных знешніх форм, дробных дэталяў, эфектнасці. Масавае утылізатарства, якое пераважала ў будаўніцтве, суседнічала з узвядзеннем унікальных збудаванняў.

Тэарэтычныя працы Л. Салівена не атрымалі практычнага значэння. Прагматызм і спецыфіка горадабу-

даўнічага фарміравання патрабавалі рацыянальных рашэнняў, усё астатняе вызначалася індывідуальным густам заказчыка. Па той жа прычыне «дамы прэрый» Ф. Л. Райта атрымалі большую папулярнасць у Еўропе. І тым не менш, новае слова майстрамі Чыкагскай школы было сказана, праз пэўны час іх ідэі стануць запатрабаванымі і ў сваёй краіне.

У архітэктуры Расіі канца XIX – пачатку XX ст. рысы новага напрамку цесна перапляталіся з рысамі мадэрна і шматлікіх рэтраспекцый. Разам з тым Расія мела дасканалую будаўнічую тэхналогію, што ствара-





36. Фрагменты гандлёвага комплексу. Архітэктар Л. Салівен. 1899 г. Чыкага

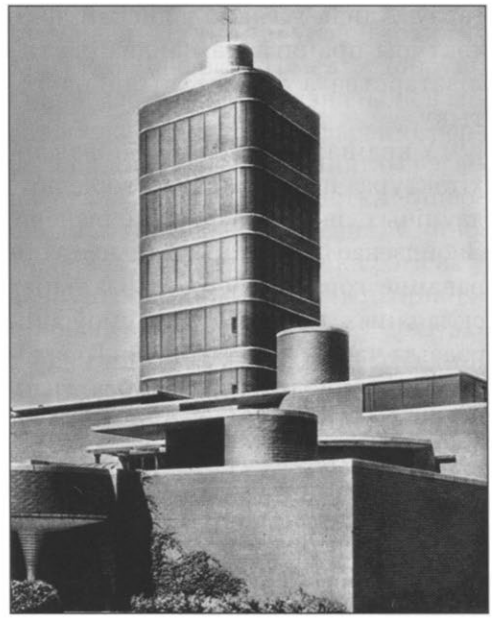
ла патэнцыяльныя магчымасці для новай архітэктуры, якая, можна сказаць, існавала ў скрытай, патэнцыяльнай форме.

Такія патэнцыяльныя магчымасці добра бачны ў будынку цырка Чындзелі ў Пецярбургу (арх. В. А. Кенэль, 1876–1877 гг.). План і архітэктурнае рашэнне цалкам функцыянальныя. Дарэчы, з функцыянальных рашэнняў найбольш яскрава праступаюць рысы новага. Дом Купечаскага грамадства ў Маскве (арх. Ф. В. Шэхтэль, 1910–1911 гг.) відавочна адрозніваецца ад пабудоў у стылі мадэрн і стылізатарства. Гарманічнае збудаванне, у якім архітэктура адлюстроўвае канструкцыйную логіку: вузкія стройныя прасценкі, ленты вокнаў, дробныя дэталі верхняга павер-

ха і шырокі карніз надаюць кампазіцыі завершанасць. Пазначанае характэрна і для будынка друкарні «Расліна Расіі» ў Маскве (арх. Ф. В. Шэхтэль, 1907–1908 гг.). Тут аблічча больш эмацыянальнае, але тэктоніка дакладна адпавядае функцыі: вертыкальныя палосы вокнаў абумоўлены тэхналагічнымі патрэбамі.

Ва ўмовах гістарычнай, рознастылёвай забудовы расійскіх гарадоў існавалі аб'ектыўныя складанасці для рацыянальнага планіровачнага і вобразнага рашэння. Канторскі будынак у Маскве (арх. І. С. Шупляцоў, 1913 г.) упісаны ў складаную горадабудаўнічую сітуацыю. Само вырашэнне планіроўкі мае прыкметы новай архітэктуры: планіроўка свабодная, удала знойдзены дыяганальныя разваротыўнутраных карпусоў. Фасаднае вырашэнне мае стылёвыя матывы класіцызму (цэнтральны корпус і арачны ўваход) і мадэрна (фланкіруючыя крылы рызаліты). Разам з тым ясна і строга чытаецца канструкцыйная будова дзякуючы вынесенаму на фасады каркасу, запоўненаму лентачным шклом. У цэлым архітэктура збудавання выглядае новай, пазбаўленай залішніх мас і эфектных форм.

Традыцыйна-гістарычная аснова, шырокі вопыт стылізацыі і стракатыя стылізатарскія манеры не дазволілі ў архітэктуры Расіі праявіцца навацыям да пачатку Першай сусветнай вайны. Да таго ж, у параўнанні з Захадам, руская архітэктура канца XIX – пачатку XX ст. у большай ступені захоўвала мастацкую выразнасць, маляўнічасць, повязь з прыродай. Урбанізацыя тут развівалася ў традыцыйнай повязі



37. Лабараторыя. Архітэктар Ф. Л. Райт. 1949–1950 гг. Рэйсі

з ландшафтам, іншымі былі маштаб, разуменне гарадской прасторы. Такія гарады, як Масква, Яраслаў, Уладзімір, Кастрама, Пскоў і іншыя, уяўлялі складаную, унікальную кампазіцыю ансамбляў і комплексаў розных эпох, кожная з якіх мела дамінанты і суверэнную прастору.

Новая архітэктура ў Расіі шырока заявіць пра сябе ўжо ў новую эпоху, у 20-я гады XX ст., з прыходам архітэктуры канструктывізму.

Дарэчы, як і ў Расіі, новая архітэктура не знайшла яркага ўвасаблення ў Англіі і краінах Скандынавіі. І тут на мяжы XIX–XX стст. у мастацкай культуры пераважала прыхільнасць да традыцый. Будынак мастацкай школы ў Глазга Ч. Макінтоша мае рысы новай архітэктуры. Яны прысутнічаюць у прамысловых збудаваннях, будынках докаў, ан-

гараў. Аднак у грамадзянскай архітэктуры працягвала панаваць стылізатарства з арыентацыяй на готыку.

У краінах Скандынавіі новая архітэктура праявілася ў горадабудаўнічых знаходках Э. Саарынена. Знойдзенае ім функцыянальнае заніраванне горада з улікам рэальных складаных ландшафтных умоў апярэдзіла час на паўстагоддзя. Горадабудаўнічая структура такога тыпу ў Еўропе з'явіцца толькі пасля Другой сусветнай вайны. У грамадзянскай архітэктуры Скандынавіі мадэрн скончыўся банальным зваротам да стылёвых інтэрпрэтацый этнаграфічных рыс народнага дойлідства, нацыянальных форм готыкі (стыль «вікінг»), з стракатым, рознастылёвым дэкорам. Гэта ж характэрна і для архітэктуры краін Прыбалтыкі, ва ўсіх пазначаных выпадках мадэрн трансфармаваўся ў нацыянальна-дэкаратыўныя формы стылізацыі. Новая архітэктура прыйдзе ў гэтыя краіны пасля Першай сусветнай вайны.

4. Архітэктура Беларусі другой паловы XIX – пачатку XX ст.

Горадабудаўніцтва і архітэктура Беларусі ў пазначаны перыяд развіваліся ў русле эканамічных і гаспадарчых умоў Расійскай імперыі. Прамысловы пераварот, як ужо адзначалася, абумовіў інтэнсіўны рост гарадоў. Плошча буйных гарадоў вырасла ў 2–4 разы, хутка растуць павятовыя гарады, асабліва ва ўсходніх і цэнтральных раёнах. Як і ў Еўропе ў цэлым, вакол гістарычных цэнтраў фарміруюцца прадмесці прыватнай забудовы рабочых, служачых, рамеснікаў. У цэнтры, на галоўных вуліцах, будуюцца даходныя дамы. Спецыфічнай рысай гарадоў Беларусі з'яўляецца здача ў арэнду пляцаў з драўлянай забудовай (дом, флігель і г. д.). Прадмесці вакол гістарычнага цэнтра Мінска: Ракаўскае і Татарская, Яўрэйскае, Лютэранскае, Грушаўка, Добрыя Мыслі, Уборкі, Верхняя і Ніжняя Ляхаўка, Серабранка, Кашары, Камароўка, Пярэспы, утваралі кальцо драўляных сядзіб, якія патаналі ў зеляніне садоў. Большасць гэтых сядзіб здавалася ў арэнду і субарэнду.

Будаўніцтва чыгунак (Маскоўскай, Лібава-Роменскай, Пецярбург–Адэскай, Палескай) паскорыла развіццё гарадоў – чыгуначных вузлоў. У буйных гарадах з'яўляюцца вакзальныя комплексы (Маскоўскі і Віленскі вакзалы ў Мінску), складскія зоны. Будуюцца віядукі і стальныя чыгуначныя масты (у Гродне, Жлобіне, Бабруйску, Віцебску). Хутка растуць прадпрыемствы, прамысловыя зоны, а за імі – кальцо новых прадмесцяў, далучаныя да гарадоў вёскі і маёнткі (Курасоўшчына, Пятроўшчына, Лошыца ў Мінску і інш.).

Рэгулярныя кварталы, якія склаліся паводле праектаў першай паловы XIX ст., акружаюцца спарадычнай забудовай прадмесцяў. Прыватная маёмасць на пляцы, арэнда перашкаджалі планаванню забудовы. Нягледзячы на пажарную бяспеку і строгія супрацьпажарныя нормы, масавая драўляная забудова ў пра-

мысловых раёнах расла, асабліва ва ўсходніх рэгіёнах.

У буйных гарадах чыгуначныя вакзалы робяцца новымі горада-ўтвараючымі цэнтрамі. Лініі чыгунак увогуле істотна ўплывалі на фарміраванне гарадскіх сегментаў. У сувязі з гэтым у другой палове XIX ст. ствараецца новы горадабудаўнічы прыём: кампазіцыйная вось злучае вакзал з гарадскім цэнтрам. Адначасова кампазіцыйныя восі прывязваюцца да галоўных транзітных магістраляў. У такіх гарадах, як Брэст, Мінск, Магілёў, магістралі мелі арыентацыю ўсход-захад. У Віцебску, Магілёве, Гомелі меў значэнне і мерыдыянальны напрамак. У павятовых і заштатных гарадах інфраструктура традыцыйна прывязвалася да мясцовых шляхоў.

Ва ўсходніх рэгіёнах Беларусі напачатку другой паловы XIX ст. у забудове гарадоў яшчэ некаторы час пераважалі класічныя прынцыпы. Сказвалася адставанне горада-будаўнічага развіцця і роля тыпавой, узорнай забудовы. Рэгулярная планіроўка тут больш устойліва. Гарады заходніх губерняў развіваюцца больш дынамічна. Тут рэгулярная забудова суседнічае з спарадычнымі, хутка растучымі нерэгулярнымі прадмесцямі. У другой палове XIX ст. гарады Беларусі захоўваюць пэўныя рэгіянальныя рысы, якія скадваліся вякамі. На захадзе вылучаўся рэгіён Брэста, Гродна, Слоніма, Вільны з высокім працэнтам мураванай, шчыльнай, кампактнай забудовы, пераважна малапавярховай. Палескі рэгіён – рэгіён дробных драўляных гарадоў, у якіх дамінуючую ролю адыгрывалі манументальныя комплексы XVII–XVIII стст. (Пінск). Вылучалася Падняпроўе з гарадамі Магілёў, Чачэрск, Гомель, Добруш, Орша, дзе выразна абазначыліся горадабудаўнічыя пераўтварэнні першай паловы XIX ст. Працягам рэгіёна стала і ўсходняя частка Віцебшчыны з Віцебскам, Лёзна, Сянно, Гарадком. Заходняя частка рэгіёна ў асноўным захавала традыцыйна-гістарычную каларыстыку ў архітэктуры гарадоў. Развіваецца рэгулярная планіроўка Полацка.

Своеасаблівы рэгіён уяўляе Міншчына. Скрыжаванне буйных шляхоў, інтэнсіўны рост Мінска і яго прамысловых зон спрыяюць і росту гарадоў рэгіёна: Барысава, Маладзечна, Слуцка. Хутка растуць буйныя чыгуначныя вузлы: Баранавічы, Асіповічы, Бабруйск, Жлобін.

Традыцыйна захоўваецца роля ландшафта ў горадабудаўнічым развіцці. Вылучаюцца відарыснай маляўнічасцю гістарычныя цэнтры Віцебска (складаная сістэма тальвегаў і ручаёў), Полацка (рэшткі абарончых земляных рвоў), Магілёва (складаны тэрасны ландшафт над поплавам Дняпра), Мінска (ландшафтныя тэрасы Ніжняга і Верхняга горада). Складаны ландшафт і гістарычная забудова цэнтральнай часткі Гродна не дазваляў праектаваць тут праспекты з шматпавярховай забудовай. Забудова Брэста ўяўляла па сутнасці новы горад з рэгулярнай забудовай уздоўж шашы на Маскву. У Пінску хутка расце сегмент рэгулярнай забудовы па леваму берагу Прыпяці, уздоўж дарог на Івацэвічы, Бездзеж, Лунінец.

Новыя ансамблі цэнтраў гарадоў (урадавыя ўстановы, палацы, праваслаўныя храмы), якія вызначыліся яшчэ ў першай палове XIX ст., абра-



38. Будынак Магілёўскага пазямельна-сялянскага банка. Архітэктар А. В. Друкер. 1903–1914 гг.

сталі кварталамі з будынкамі банкаў і даходных дамоў (з магазінамі на першым паверсе), гасцініц. Распаўсюджванне новага тыпу збудаванняў, што прэтэндавалі на індывідуальнасць і суверэнітэт, паскорыла пераход ад класічных рыс, што адпавядалі ўрадавым установам і палацам чыноўнікаў, да рыс эклектычных.

У першыя дзесяцігоддзі другой паловы XIX ст., асабліва ў заходніх рэгіёнах, адбываецца засваенне ў рамках стылізатарства рыс готыкі, элементаў барока. Гатычныя рысы становяцца вядучай тэмай у будаўніцтве касцёлаў. Гарадскія асабнякі і даходныя дамы Гродна, Брэста, Слоніма, Пінска часам спалучаюць гатычныя мансардныя дахі і вежы-контрфорсы з барочнымі рызалітамі, франтонамі, сандрыкамі. Модная з'яўляецца і рустоўка вежаў і сцен. Стылізацыі пазначанага перыяду адпавядалі еўрапейскім стылёвым густам, вытворным ад пошукаў рамантычных, ідэалізацыі даўніны (сядзібы Старыя Пяскі, Германавічы, Чырвоны Бераг).

Эклектызм 60–90-х гадоў XIX ст. у поўнай меры звязаны з тэктонікай класіцызму. Эклектычныя матывы збудаванняў, фарміруючых гарадскія цэнтры, часам надзеты на класічныя кампазіцыйныя аб'ёмы. Змяняецца прасторавая сутнасць фарміравання гарадскога цэнтра. Шчыльная забу-



39. Асабняк. Пачатак XX ст. Магілёў

дова, якая пераходзіла ў суцэльную вулічную, мела іншую кампазіцыйную арганізацыю. Будынкі на скрыжаванні кварталаў вызначалі новыя арыенціры і новы маштаб. Разам з тым у суцэльнай забудове вуліцы фарміруецца стракатая дэкаратыўна-пластычная тканіна. З'яўляюцца шматлікія ўнутраныя двары, аркі з вулічнага боку. Змяняецца сутнасць суверэннасці збудавання. Цяпер гэта частка адзінага маналіту вуліцы.

У пазначаны перыяд навучальныя ўстановы, банкі будавалі пад рэнесанс ці барока (мужчынская гімназія ў Гомелі, арх. С. Шабунеўскі, 1898 г.; будынак гомельскай гарадской думы, арх. Я. Тарлін, 1880 г.; жаночае епархіяльнае вучылішча ў Віцебску, арх. А. Паўлоўскі, П. Вінаградаў, пач. XX ст.). Тэатральныя будынкі ўзводзяць з элементамі барока (Мінск, арх. К. Казлоўскі, 1890 г.), інтэрпрэтацыяй класікі (будынак акружнога суда ў Віцебску, арх. І. Казлоў, 1883 г.).

У 90-я гады XIX ст. архітэктура Беларусі з пункту гледжання стылявога развіцця ўцягваецца ў працэс фарміравання ў рамках эклектыкі рускага (у манументальным дойлідстве руска-візантыйскага) стылю. Распаўсюджванне набывае «цагляны» стыль, дзе лёгка інтэрпрэтуюцца пластыка і дэталі рускай архітэктуры XVII ст. З'яўляюцца манументальныя збудаванні ў «рускім» стылі (Уваскрасенскі сабор у Барысаве, арх. П. Меркулаў, 1874 г.; капліца-ўсыпальніца ў Гомелі, арх. Я. Чарвінскі, 1870–1879 гг.; Пакроўская царква ў Гродне, пач. XX ст.; Петрапаўлаўскі кафедральны сабор у Мінску; сінагога ў Гродне, канец XIX – пачатак XX ст.), а таксама ў руска-візантыйскім (Успенская царква Мсціслаўскага Тупічаўскага манастыра, 1891–1895 гг.; Міхайлаўская царква ў Петрыкаве, другая палова XIX ст.; Крыжаўздвіжанская царква ў Полацку, арх. В. Коршыкаў, 1893–1897 гг.).



40. Будынак Магілёўскага абласнога драматычнага тэатра. Архітэктар П. Камбураў. 1886–1888 гг.

Церамная цагляная архітэктура ярка праявілася ў будынках тэатраў (Магілёў, арх. П. Камбураў, 1886–1888 гг.), асабнякоў (Гродна, дом Мураўёва, 1918 г.), навучальных устаноў (жаночая гімназія ў Мінску, 1879), банкаў (будынак Віцебскага пазямельнага банка, арх. К. Тарасаў, 1917 г.). У апошнім прыкладзе бачны і формы, запазычаныя з рускага абарончага дойлідства.

«Цагляны стыль» робіцца тыповым у архітэктуры чыгуначных вакзалаў (Барысаў, Мінск, Маладзечна). «Наклееныя» фасады з дробнай цаглянай пластыкай запаўняюць забудову канца XIX ст. у Ваўкавыску (вул. Бульварная), Слоніме. Гарадскія асабнякі з аналагічнай аздобай і дамы-крамы з'яўляюцца ў шматлікіх павятовых і пазаштатных гарадах.

Цагляная архітэктура ў заходніх рэгіёнах праявілася не толькі ў дэкаратыўным плане, але знайшла і манументальнае, тэктанічнае ўвасабленне. У канцы XIX – пачатку XX ст. тут будуюцца гатычныя касцёлы (Траецкі касцёл у Відзах, 1914 г.; Траецкі касцёл у Гервятах, 1903 г.; касцёл у Браславе, перабудаваны ў 1897 г.; касцёл Дзевы Марыі ў Зэльве, арх. І. Дзянонскі, 1913 г.; Аляксееўскі касцёл у Івянцы, 1905–1907 гг.; Антоніеўскі касцёл у Камені, 1908 г.; касцёл у Красным, 1912 г.; Петрапаўлаўскі касцёл у Лагішыне, 1907–1909 гг.; Казіміраўскі касцёл у Ліпнішках, 1890 г.; Успенскі касцёл у Міёрах, 1907 г.; касцёл Сымона і Алены ў Мінску, арх. Т. Пайздзерскі, 1908–1910 гг.; касцёл Іаана Хрысціцеля ў Мсцібогава, 1910–1919 гг.; Андрэеўскі касцёл у Нарачы, 1901 г.; касцёл у Ракаве, 1906 г.; касцёл Св. Марыі ў Рэплі, 1902 г.; касцёл у Сар'і, арх. Г. Шахт, 1852–1857 гг.; касцёл св. Уладзіслава ў Суботніках, 1904 г.; касцёл у Трабах, 1900–1905 гг.; касцёл у Шылавічах, 1907–1914 гг.; касцёл у Старых Васілішках, 1903 г.; касцёл ў Іказні, пач. XX ст.). Звяртае ўвагу, што пераважная



41. Гасцініца «Еўропа». Мінск

колькасць цагляных гатычных касцёлаў пабудавана напачатку XX ст. (да Першай сусветнай вайны). Найбольш ранні – касцёл у Сар'і.

Архітэктура мадэрна ў Беларусі ў канцы XIX – пачатку XX ст. вылучылася з эклектычных рыс і крыніц і набыла рэгіянальныя асаблівасці (у залежнасці ад заходнееўрапейскіх і руска-візантыйскіх стылёвых каранёў). Нацыянальны каларыт архітэктуры мадэрна праявіўся ў цікавасці архітэктараў да традыцыйных, мясцовых будаўнічых матэрыялаў, прыёмаў народнага дойлідства.

У будынках асабліва сядзібна-палацавай і прамысловай архітэктуры шырока ўжываюцца валуны, бут, дэкаратыўныя кампазіцыі з рознакаляровых каменьчыкаў (сядзібы ў Лынтупах, Красках, касцёл у Докшыцах). Асабліва гэта тычылася гаспадарчых збудаванняў: броварaў, млынаў, стадол.

Шырока ўжываецца і маёлікавая плітка (капліца ў г. п. Мір, арх. Р. Марфельд, 1904 г.; гасцініца «Еўропа» ў Мінску, 1906–1909 гг.; даходныя дамы на вул. Рэвалюцыйнай у Мінску, пач. XX ст., і інш.). Традыцыйным для народнага дойлідства было выкарыстанне кавальскіх вырабаў. Балконы з адмысловымі ўзорамі, характэрнымі для мадэрна лініямі ўпрыгожвалі будынкі губернскіх і павятовых гарадоў.

Традыцыі народнай архітэктуры ў мадэрне праяўляліся ў шырокім выкарыстанні і адкрытым паказе

драўляных канструкцый: крокваў, каркаса сцен, балконаў, ганкаў, кансоляў (палац у Лошыцы, Мінск; сядзіба Лужасна, Віцебск і інш.). Драўляныя канструкцыі імітавалі гатычны фахверк. Арыгінальнай праявай мадэрна ў драўляным дойлідстве з'яўлялася архітэктура чыгуначных станцый Уша (1871 г.) і Талька (канец XIX ст., не захавалася). Тут пры строгай адпаведнасці функцыянальным патрабаванням прысутнічалі разьбяны дэкор, кансолі, раскосы, зацяжкі, вядомыя ў традыцыйных сельскіх збудаваннях. Драўляная чыгуначная станцыя ў Маларыце (пачатак XX ст., знесена ў канцы 90-х гадоў) па архітэктуры згадвала гарадскі асабняк у стылі мадэрн.

У гарадах заходніх рэгіёнаў і Мінску стылёвыя рысы мадэрна часта выяўляліся з дапамогай купалоў, светлавых ліхтароў, рызалітаў, завершаных спецыфічнымі крывалінейнымі франтонамі (гасціны двор у Мінску, рэканструяваны ў 1909 г.; будынак упраўлення Лібава-Роменскай чыгункай у Мінску, арх. А. Краснапольскі, 1911 г.).

Архітэктура мадэрна з стылёвымі інтэрпрэтацыямі рускай архітэктуры XVII ст. мела праяву пераважна ва ўсходніх рэгіёнах. У Мінску такім прыкладам з'яўляецца будынак архірэйскага падвор'я (арх. В. Струеў, І. Фамін, 1913 г.). Эклектычныя цыбулепадобныя і спічастыя вежы суседнічаюць з характэрнымі для мадэрна шырокімі, з авальным завяршэннем вокнамі.

Шатры і бочкападобныя аб'ёмы смела ўведзены ў архітэктуру драўлянага асабняка ў Бабруйску (вул. Інтэрнацыянальная, 25, 1912 г.), Клімавічах (асабняк у псеўдарускім стылі, 1867 г.). Формы і элементы мадэрна часта прысутнічаюць у збудаваннях, якія маюць у сваёй сутнасці класічную аснову (тэхнічнае вучылішча ў Гомелі, пач. XX ст.; Руска-Азіяцкі банк у Гомелі, арх. О. Мунц, 1910–1911 гг.).

Асаблівым маштабам і каларытам вылучалася забудова ў стылі мадэрн павятовых гарадоў. Прыкладам можа быць архітэктура асабнякоў, банкаў, кантор горада Бабруйска канца XIX – пачатку XX ст. Іх планіроўка і кампазіцыйная будова



42. Гасціны двор. XVIII–XX стст. Мінск

захоўваюць класічную аснову (сіметрыя, уваходны порцік, бакавыя рызаліты ці эркеры). Аднак вуглавыя вежы, франтоны, сандрыкі стылёва акрэсліваюць прыкметы мадэрна.

У манументальнай архітэктуры стыль мадэрн грунтаваўся на гатычных, барочных, руска-візантыйскіх асноватворных формах. Яркі прыклад – касцёл у Солах (арх. А. Дубатовіч, 1926–1933 гг.). Кампазіцыя – асіметрычная (што характэрна для мадэрна). Высокі пластычны франтон, пластыка вежаў нібы акрэслена адзінай гнуткай, пругкай лініяй. Яна вызначае граніцы форм, звязвае паміж сабой аб'ёмы. Драўляная царква пачатку XX ст. у Амельянцы Камянецкага раёна спалучае формы праваслаўнага дойлідства і гатычных шатроў (ламаны прускі дах). Царква пачатку XX ст. у Выдранцы Краснапольскага раёна мае кілепадобныя формы над ганкамі сакрысціяў, авалы, раскосы і стойкі з характэрным для рускага мадэрна пластычным аздабленнем.

У архітэктуры мадэрна ў Беларусі вылучаецца два этапы. Ранні этап адметны імкненнем знайсці новыя дэкаратыўныя формы і эфектную кампазіцыю (з вежамі, шатрамі, франтонамі з арачнымі праёмамі і інш.). Планіроўка часцей заставалася традыцыйнай (класічнай) (гасціны двор у Мінску і інш.). Ранні перыяд, на мяжы XIX–XX стст., адзначаецца часам рамантычнай інтэрпрэтацыяй нацыянальных гістарычна-стылёвых рыс (пераважна гатычных) (сядзібы Лужасна, Галавічполле). Позні перыяд (да пачатку



43. Гомель. Забудова пачатку XX ст.

Першай сусветнай вайны) вызначаецца імкненнем не да дэкаратыўных форм, а да арганічнага спалучэння функцыі і формы. Аб'ёмна-прасторавыя рашэнні часцей былі асіметрычнымі, асабліва ў дамінантах на рагу вуліц, кварталаў.

У архітэктуры мадэрна ўвасобілась уся маляўнічасць і кваліцістасць нацыянальнай архітэктуры, якая знітоўвала ўсходнія і заходнія традыцыі, традыцыі народнага дойлідства.

У другой палове XIX – пачатку XX ст. на Беларусі працавала плеяда дойлідаў: рускіх (Д. Грым, А. Гаген, Р. Марфельд, К. Тон, І. Фамін, Ф. Шэхтэль), польскіх (С. Шыдлер, К. Казлоўскі, В. Растваровскі). Звязалі свой творчы лёс з Беларуссю С. Шабунеўскі, Ч. Кабардзін, В. Струеў, К. Хршчановіч і многія іншыя. Іх творчасць забяспечыла наватарскія рашэнні, арганічныя ў дачыненні прыродна-ландшафтнага і гістарычнага асяроддзя. Яны ўзбагацілі архітэктуру Беларусі збудаваннямі і ансамблямі, якія адпавядалі лепшым узорам свайго часу і эпохі.

* * *

Наступленне індустрыяльнай эпохі, рэзкае пашырэнне тыпалогіі збудаванняў, індустрыялізацыя будаўніцтва стварылі рад праблем у вызначэнні стылёвых рыс архітэктуры. Абагульняючае паняцце «эклектыка» для архітэктуры другой паловы XIX ст. хавае ў сваім змесце такія з'явы, як стылізацыя і стылізатарства. Першае нібы з'яўляецца спробай арганічнага развіцця архітэктонікі даіндустрыяльнай: рацыянальнае і функцыянальна абгрунтаванае кампазіцыйна-планіровачнае рашэнне, дэкаратыўна-пластычнае аздабленне, адпаведнае традыцыйным, акадэмічным стылям (готыка, рэнесанс, класіцызм). Прыкладамі таму былі катэджы Нормана Шоу і Джона Уэба, царква Сакрэ-Кёр П. Абадзі, тэатры (Г. Зэмпер), Казанскі вакзал у Маскве (А. Шчусеў).

Стылізатарства разумеецца як нейкае вульгарнае выкарыстанне стылёвых рыс у якасці шор, якія хаваюць сапраўдныя функцыянальна абумоўленыя аб'ёмы. Стылізатар – гэта архітэктар-дэкаратар, які задавальняў густам не грамадскім, а хутчэй прыватным. Стылізатарства стала шырокай плынню ў азабленні інтэр'ераў, мэблі. Гэта з'ява тоесна эклектызму, калі стылёвыя рысы надаваліся зусім не адпаведным па прызначэнню паравым катлам, машынам, канструкцыям мастоў. Шпалеры суверэнных, стылізатарскіх фасадаў даходных дамоў і крам утваралі вуліцы і кварталы.

Нястрыманая стракатасць і варыянтнасць стылізатарскіх тэм зрабіла актуальнай патрэбу ў новым стылі – мадэрне, нейкім інтэгральным выніку развіцця эклектызму. У эклектызме атрымалі праяву ўсе стылёва-гістарычныя рысы архітэктуры: ад архітэктуры Старажытнага Егіпта да рыс архітэктуры экзатычных краін. Улічваючы даволі непрацяглы тэрмін (каля 60-х гадоў XIX ст.), гэтую з'яву можна параўнаць з эмбрыянальным развіццём: новае нараджалася нібы паўтараючы ўвесь ход эвалюцыі дойлідства мінулага.

Мадэрн выклікаў неадназначныя адносіны да яго з боку мастацкай культуры. Многія (у тым ліку ў

Расіі) бачылі ў ім бязгустасць, нахабства новых заказчыкаў (мадзёра). Аднак самі архітэктары і мастакі бачылі станоўчае ў мадэрне як у новым напрамку пошуку нестандартных рашэнняў, магчымасці знайсці новыя арганічныя сувязі архітэктуры, інтэр'еру, прадметаў побыту. Найбольш ярка і разнастайна мадэрн праявіўся ў краінах з багатымі нацыянальнымі традыцыямі дэкаратыўна-прыкладных мастацтваў: краінах Прыбалтыкі, Расіі, Беларусі, Польшы, Чэхіі, Венгрыі. З прыходам мадэрна архітэктура канчаткова адышла ад класічнай асновы і заклала пачатак новай архітэктуры ў аснове якой перш-наперш – функцыянальнасць, канструктыўнасць і вытворная ад іх эстэтыка.

Новая архітэктура, зразумела, атрымала развіццё да Першай сусветнай вайны ў індустрыяльных краінах: Германіі, Францыі, Расіі, ЗША, хоць тэарэтычныя прадбачанні прысутнічалі і ў Італіі (Сант-Элія). Архітэктары Чыкагскай школы, а таксама Ф. Л. Райт, В. Гропіус, Э. Саарынен заклалі аснову той архітэктуры, якая пасля заканчэння Першай сусветнай вайны смела рушыла ў XX ст.

Асобным, паралельным шляхам у другой палове XIX – пачатку XX ст. развівалася архітэктура інжынерных збудаванняў. Знітаванне з архітэктурай грамадзянскай адбылася ў новым тыпе будынка, які стаў сімвалам эпохі, – вышынным небаскробе. Гарады будучага Сант-Элія, Карбюзье і Фрыдмана грунтаваліся на новай футурыстычнай эстэтыцы. Тут геній інжынернай думкі рабіўся крыніцай прыгожага. Лагічным завяршэннем эстэтычных пошукаў на стыку канструктыўнай мэтазгоднасці і новай формы з'явіцца стыль канструктывізм, наватарскія знаходкі «Баўхаўза».

Літаратура

1. *Алексеев Т. И.* К классификации петербургского модерна // История и теория архитектуры и градостроительства. Л., 1980.
2. *Алпатов М. В., Аркин Д. Е., Брунов Н. И.* Архитектура новейшего времени // История архитектуры в избранных отрывках. М., 1935.
3. *Аркин Д. Е.* Образы архитектуры и образы скульптуры. М., 1990.
4. *Борисова Е.* Русский модерн. М., 1990.
5. *Виолле-ле-Дюк Э. Э.* Беседы об архитектуре. Т. 1, 2. М., 1937–1938.
6. *Гацура Г.* Мебель и интерьеры периода эклектики. М., 2007.
7. *Гидион З.* Архитектура железа и железобетона во Франции. М., 1937.
8. *Говард Э.* Города будущего. СПб., 1911.
9. *Горюнов В. С., Тубли М. Л.* Архитектура эпохи модерна: Концепции. Направления. Мастера. СПб., 1992.
10. *Журавский Д. И.* О мостах раскосной системы Гау. СПб., 1855.
11. Зодчие Москвы времени эклектики, модерна и неоклассицизма (1830-е – 1917 годы) / Под науч. рук. А. Ф. Крашенинникова. М., 1998.
12. *Иконников А. В.* Архитектура Москвы. XX век. М., 1984.
13. *Иконников А. В.* Лондон. М., 1965.
14. *Иконников А. В.* Хельсинки. М., 1967.
15. *Келлер Б. Б., Хан-Магометов С. О.* Современная архитектура капиталистических стран. М., 1956.

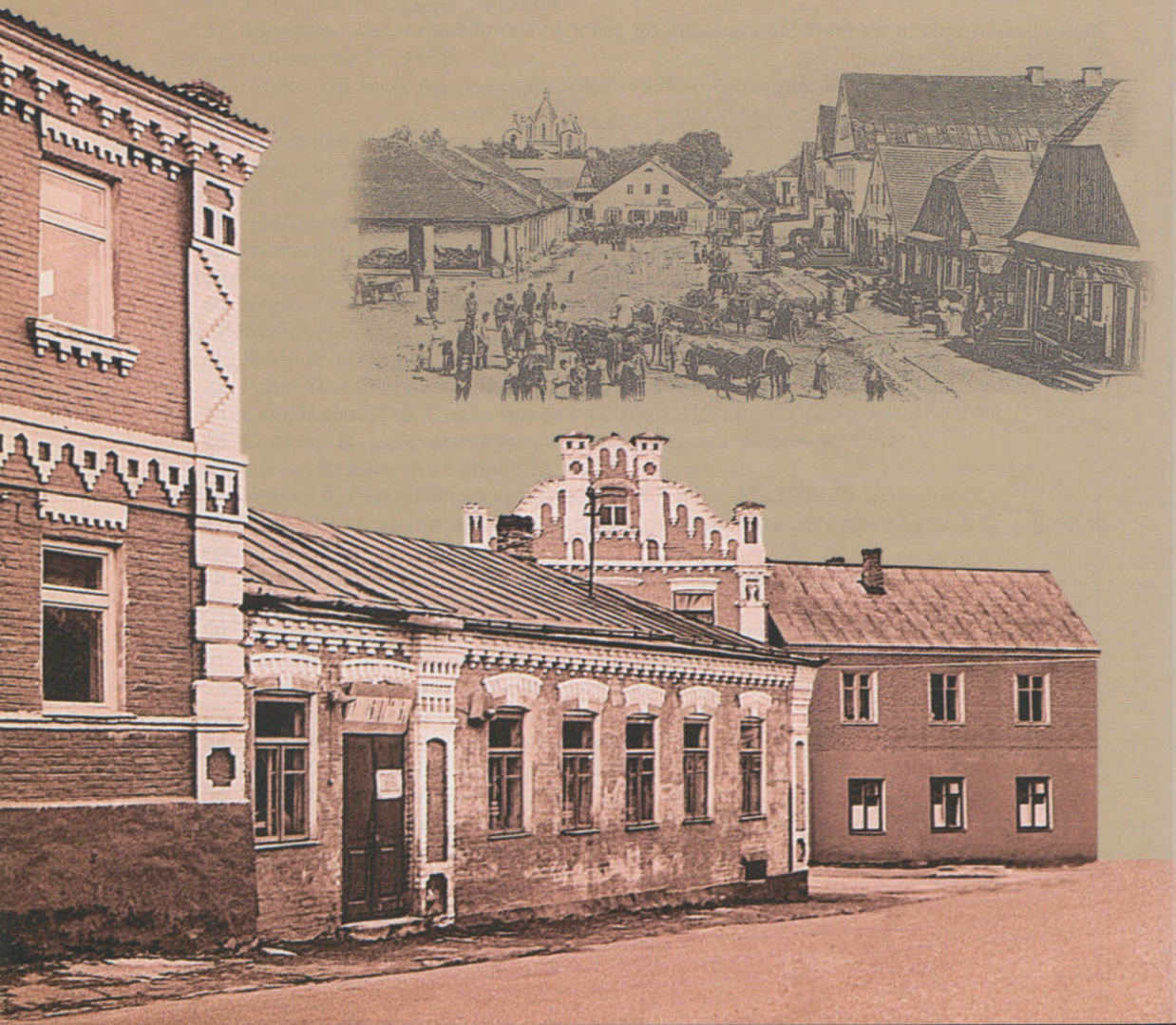
16. *Кириков Б. М.* Архитектура петербургского модерна. Особняки и доходные дома. СПб., 2003.
17. *Кириллов В. В.* Архитектура «северного модерна». Л., 2001.
18. *Кириллов В. В.* Архитектура русского модерна. Опыт формологического анализа. М., 1979.
19. *Кириченко Е. И.* Москва на рубеже столетий. М., 1977.
20. *Кириченко Е. И.* Русская архитектура 1830–1910-х годов. М., 1978.
21. *Кириченко Е. И.* Русский стиль. М., 1997.
22. *Кириченко Е. И.* Фёдор Шехтель. М., 1973.
23. *Кулагін А. М.* Эклектыка. Мінск, 2001.
24. *Лакотка А. І.* Нацыянальныя рысы беларускай архітэктуры. Мінск, 1999.
25. *Латур А.* Москва 1890–1991. М., 1997.
26. *Левченя А. М.* Модерн в архитектуре Санкт-Петербурга. СПб., 1997.
27. Манифесты итальянского футуризма. М., 1914.
28. *Маца И. Л.* Архитектура Чехословакии. М., 1959.
29. *Мидан Ж. П.* Модерн. Франция. М., 1999.
30. *Мижуев П. Г.* Города-сады. М., 1916.
31. Модерн. История стиля. М., 2001.
32. *Морозова Е. Б.* Эволюция промышленной архитектуры. Минск, 2006.
33. Московский модерн. М., 2004.
34. *Мушфорд Л.* От бревенчатого дома до небоскреба: Очерки истории американской архитектуры. М., 1936.
35. *Нащокина М. В.* Архитекторы Московского модерна: Творческие портреты. М., 1998.
36. *Нащокина М. В.* Московский модерн. М., 2005.
37. *Нащокина М. В.* Сто архитекторов Московского модерна. Творческие портреты. 2-е изд. М., 1998.
38. *Николаева С. И.* Эстетика символа в архитектуре русского модерна. М., 2003.
39. Памятники архитектуры Москвы. Территория между Садовым кольцом и границами города XVIII века / Под ред. Г. В. Макаревич. М., 1998.
40. *Пэнэжко Н. Л., Демкина С. М.* Малая Никитская, 6: К 100-летию особняка С. П. Рябушинского. М., 2003.
41. *Рагон М.* О современной архитектуре. М., 1963.
42. *Райт Ф. Л.* Будущее архитектуры. М., 1960.
43. *Сарабьянов Д. В.* Стиль модерн: Истоки. История. Проблемы. М., 1989.
44. *Сарычев В. А.* Эстетика русского модернизма. Воронеж, 1981.
45. Столетие железных дорог. М., 1925.
46. *Уттик А.* Европейская архитектура XX века. М., 1960. Т. I.
47. Ф. О. Шехтель и проблемы истории русской архитектуры конца XIX – начала XX веков. М., 1988.
48. *Фар-Белцер Г.* Искусство модерна / Пер. с нем. Кельн, 2000.
49. *Ференци Б. К.* Вена. Л., 1935.
50. *Чантурия В. А.* История архитектуры Белоруссии. Минск, 1977.
51. *Чантурия Ю. В.* Градостроительное искусство Беларуси. Минск, 2005.
52. *Черепашинский М. М.* Очерки истории мостов. М., 1898.
53. *Andrews W.* Architecture in America. N. Y., 1960.
54. *Banchman R.* Theory and desing in the first machine. L., 1960.
55. *Bauer C.* Modern housing. Boston, 1934.
56. *Bush-Brown A.* Lois Sullivan. N. Y., 1960.
57. Casson, Sangui, Pevsner. Les sources du XX-e siecle. Bruxselles, 1961.
58. *Christjaner A.* Eliel Saarinen. Chicago, 1948.

59. *Ciedion S.* Space, time and architecture. Cambridge, 1962.
60. *Clement J.* Alfonse Balat architected u roi (1819–1835). Bruxelles, 1956.
61. *Collings G. K.* Antonio Gaudi. N. Y., 1960.
62. *Condit C.* The Chicago Scool of Architecture. Chicago; L., 1965.
63. *Delevoy P. L.* Victor Horta. Bruxelles, 1958.
64. *Henderson P.* William Morris. L., 1952.
65. *Hennings F.* Ringstrasser Symphonie. Wien, 1963.
66. *Pagor M.* Historie mondiale de l'architecture et de l'urbanisme modernes. Paris, 1971. T. I.
67. *Pevsner N.* Europaische Architektur. Von den Anfanger bis 74s Cegenwart. München, 1963.
68. *Pinchan E.* Otto Wagner. Wien, 1955.
69. *Santoris A.* L'architetto Antonio Sant' Elia. Milano, 1930.
70. *Schumacher F.* Staromungen in deutsher Baukunst seit 1800. Köln, 1935.
71. *Schumacher F.* Walter Gropius und das Faguswerk. München, 1961.
72. *Summerson J.* Architecture in England since Wren. L., 1948.
73. *Taut B.* Die neue Baukunst in Europa und Amerika. Stutgard, 1929.
74. *Wagner O.* Die Baukunst unsehre Zeit. Wien, 1914.

Глава 1

ГРАДОСТРОИТЕЛЬСТВО второй половины XIX – начала XX в.

(Ю. В. Чантурия)



1.1. Условия и общая характеристика градостроительных процессов во второй половине XIX и начале XX в.

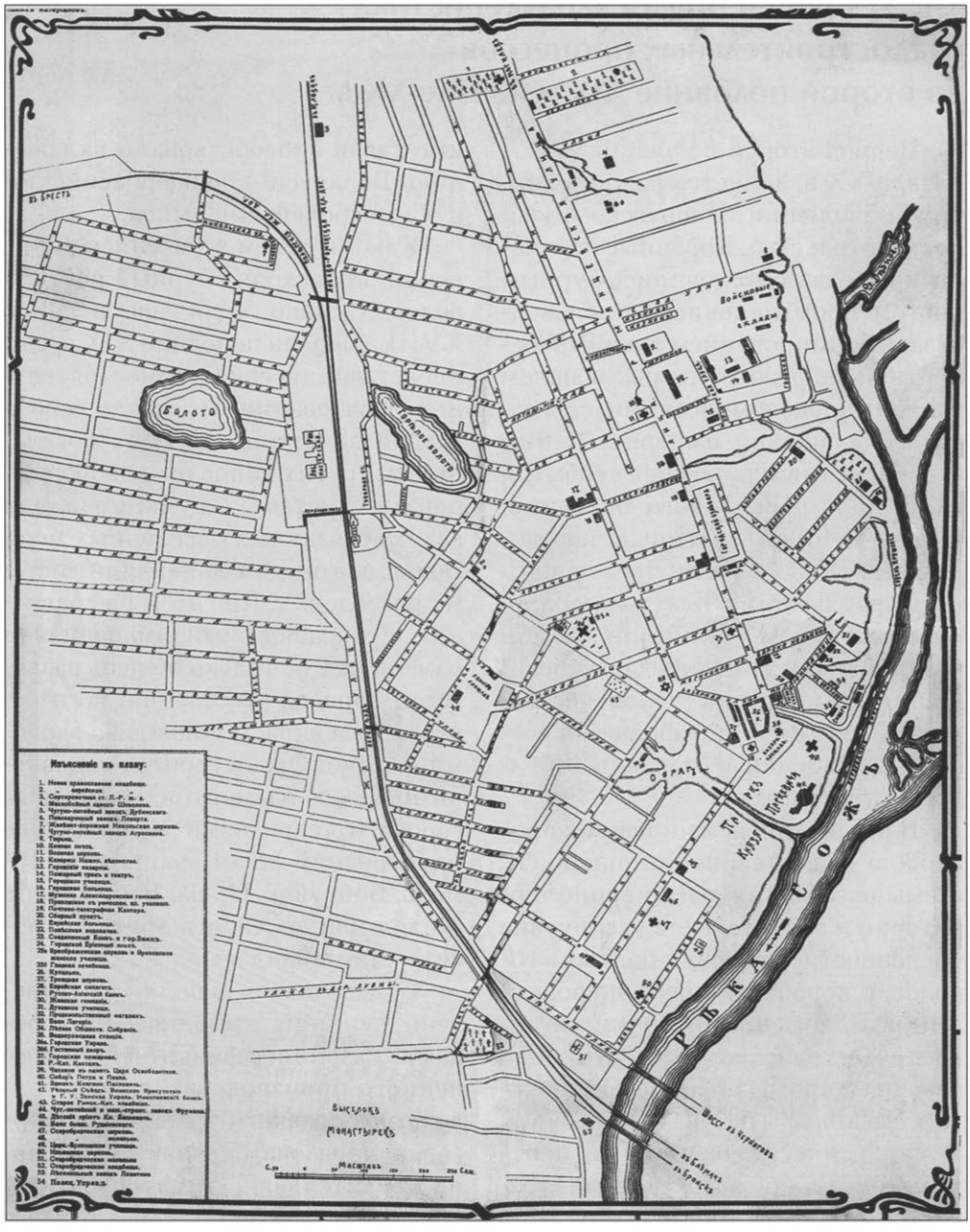
Период второй половины XIX – начала XX в. является важным этапом в эволюции белорусского градостроительства. Коренные перемены в городах обусловились бурным ростом промышленного производства и формированием новой транспортной инфраструктуры, в целом социально-экономическими сдвигами в Российской империи. К ним относились два крупнейших события в истории российского общества. Первое – промышленный переворот, связанный с развитием машинного производства. Будучи глобальным явлением, он принадлежал к радикальным техническим революциям в истории человечества. Второе событие – специфически российское явление – отмена в 1861 г. крепостного права.

В рассматриваемый период произошло существенное развитие системы расселения, расширение территорий и значительное увеличение численности населения больших городов, ускорение процессов урбанизации. Положение Беларуси между центром страны с его стремительно растущей промышленностью, прежде всего Москвы и Санкт-Петербурга, и экономически развитыми центрально- и западноевропейскими странами вызвало сложение густой сети железных дорог. Новые транспортные связи способствовали включению Беларуси в общероссийский и общеевропейский рынок.

Как и в целом в Российской империи, происходит бурный рост городов. Однако, если еще в конце XVIII – первой половине XIX в. они представляли собой самостоятельные образования, то сейчас города разной величины вместе с поселениями других типов начали формировать системы функционально взаимосвязанных населенных мест. Большие города возглавляли систему расселения. При этом по сравнению с предшествующим временем изменилась не только степень развитости каркаса расселения, но и перераспределилась социально-экономическая и градостроительная значимость его элементов. Некоторые города и территории выдвинулись на передний план, например, Гомель, Бобруйск, Орша, Барановичи, Молодечно, важность других относительно снизилась.

Существенно дополнился перечень функций, выполняемых городами. Развились функции промышленного производства, внешнего и внутригородского транспорта, торговая, образовательная, культурно-просветительная, финансовой деятельности, лечебная, рекреационно-развлекательная и др.

Наиболее интенсивно складывались города, находящиеся на пересечениях транспортных коммуникаций международного, общероссийского и регионального уровня. Основное значение имели железнодорожные трассы, однако возросла и экономическая роль водных арте-



44. Гомель. Фиксационный план начала XX в.



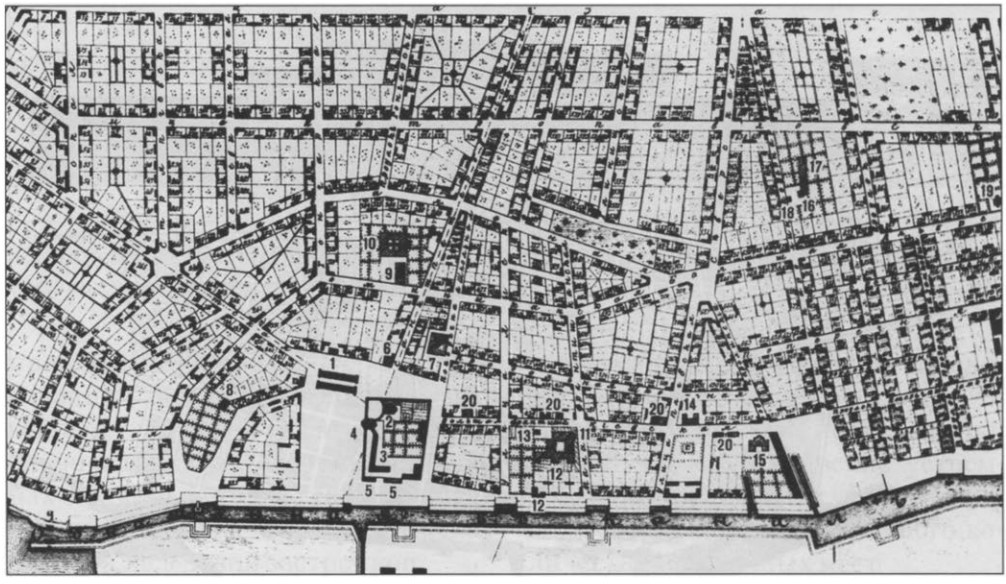
45. Витебск. План второй половины XIX в.

рий, чему способствовало наличие в Беларуси больших рек. Усилилась также значимость дорог гужевого транспорта, а с конца XIX в. начал развиваться и автомобильный транспорт. Расширение городской территории часто происходило за счет формирования планировочных образований разных функций полосой вдоль крупных коммуникаций (Минск, Витебск, Могилев, Брест, Гомель, Бобруйск, Борисов, Орша, Пинск, Лунинец и др.).

Появление железных дорог как технического новшества вызвало не просто изменения планировочных структур и архитектурного облика городов. Сформировался особый тип пространственных архитектурно-инженерных комплексов регионального характера. На огромном протяжении они представляли собой систему, целостную в функциональном, а часто и в художественном отношениях. Такой территориальный комплекс включал помимо специфических инженерных сооружений разномасштабную систему вокзалов и остановочных станций в населенных местах того или иного типа и величины, мостов, придорожных строений жилого и коммунально-складского назначения, выполненных по образцовым проектам, земляных насыпей, малых архитектурных форм. Функционирование железных дорог укрепило общность региона, дополнило его естественное социально-экономическое и политическое единство обобщенным визуальным восприятием природных и урбанизированных ландшафтов.

Во второй половине XIX – начале XX в. заметно выделялись четыре культурно-промышленных субрегиона со своими центрами: западный (Гродненская и часть Виленской губернии) – Гродно, Брест; юго-восточный (Полесье, юг Минской и Могилевской губерний) – Гомель, Пинск; центральный (Минская губерния) – Минск; северо-восточный (Витебская и Могилевская губернии) – Витебск, Могилев. Каждый из субрегионов имел свои особенности градостроительного и архитектурно-художественного развития.

Для градостроительства эпохи становления капитализма свойственно коренное разделение городских поселений по основным функционально-структурным признакам. До середины XIX в. при всем многообразии городов главное их различие состояло в количественных характеристиках проживающего населения, занимаемой территории, числа и масштабов площадей, улиц, кварталов, отдельных сооружений и других элементов структуры, а также в общественно-политической значимости выполняемых функций, примерно одинаковых по составу. Во второй половине столетия возникает противопоставление городских поселений: с одной стороны – губернские и некоторые уездные города промышленного типа с соответствующей социальной и функционально-структурной организацией; эти города уже преобразовались из дворянских в буржуазные. С другой стороны – большинство уездных городов, заштатные города и местечки патриархального мещанского, торгово-ремесленного и аграрного характера. Такой антагонизм городских поселений,

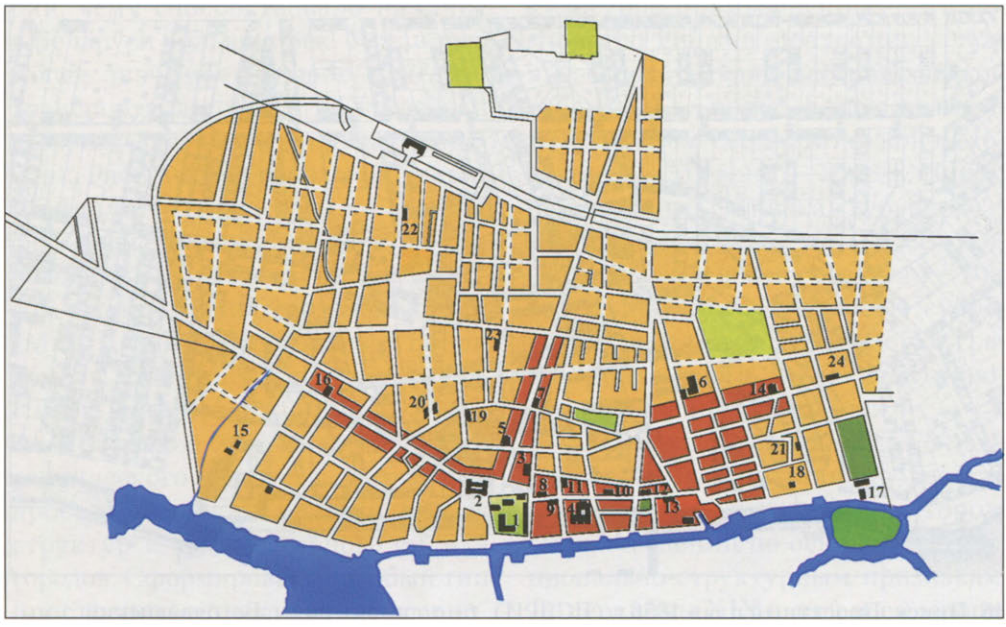


46. Пинск. Проектный план 1856 г. (ПСЗРИ): *1* – торговые ряды; Богоявленский монастырь: *2* – собор Богоявления, *3* – жилое здание, *4* – зимняя церковь, *5* – хозяйственные постройки; *6* – приходское училище; *7* – синагога; *8* – православный монастырь; монастырь доминиканцев: *9* – костел, *10* – жилое здание; монастырь францисканцев: *11* – костел, *12* – жилые здания, *13* – колокольня; *14* – уездное училище; *15* – дворец Бутримовича; Варваринский монастырь: *16* – церковь св. Варвары, *17* – жилое здание, *18* – брама-звонница; *19* – костел св. Баромея; *20* – каменные жилые дома

а тем более противостояние города и села, вызванный промышленной революцией, усиливался постоянной миграцией населения в большие города для обеспечения потребности людских ресурсов на производстве.

Произошло существенное развитие планировочных структур городов. Капиталистический способ производства обусловил появление большого числа промышленных предприятий различного профиля, которые в основном размещались на незастроенных территориях, городских окраинах. В сравнительно короткий промежуток времени сложились промышленные зоны, которые имели тенденцию к образованию непрерывного промышленного пояса города. Отдельные производства располагались и в центральных частях поселений, например вдоль водных коммуникаций. Следует при этом отметить, что интенсивное развитие промышленности вызвало резкое ухудшение экологического состояния городской среды.

Кроме того, в целом рост населения, как и необходимость расселения работающих на фабриках и заводах, вызвали к жизни сложение обширных территорий усадебной деревянной застройки, которые определили рост городской структуры почти по всем направлениям. Эти территории часто получали название

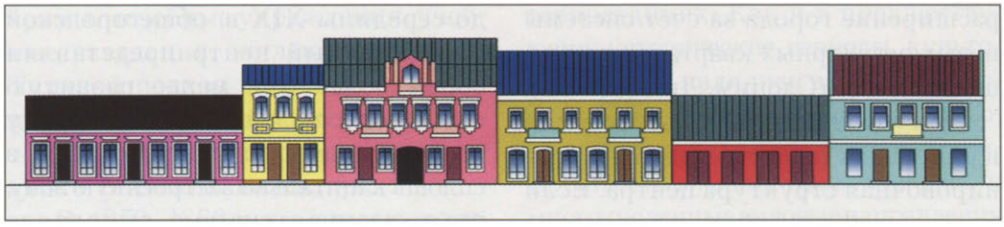


47. Пинск. План 1906 г. (МБП): *1* – Богоявленский монастырь, *2* – торговые лавки, *3* – Большая синагога, *4* – францисканский монастырь, *5* – Феодоровский собор, *6* – Варваринская церковь и городская больница, *7* – городская управа, *8* – гостиница Колодного, *9* – гостиница Басевича, *10* – гостиница «Виктория», *11* – типо-литография Вильковича, *12* – реальное училище, *13* – почтово-телеграфная контора, *14* – костел коммунистов, *15* – фабрика товарищества бр. Л. и А. Лурье, *16* – спичечная фабрика Гальперна, *17* – завод О'Бриен де Ласси, *18* – завод гр. Лурье, *19* – казначейство, *20* – Пинская больница, *21* – Каролинская больница, *22* – казенный винный склад, *23* – пивоваренный завод Басевича, *24* – казармы

рабочих слобод и отличались низкой стоимостью городской земли.

Так, к концу XIX в. завершилось разделение городской территории на основные структурные составляющие: исторически сложившийся полифункциональный центральный район, содержательный в композиционном отношении; различные по составу промышленные территории, включающие зоны внешнего, железнодорожного транспорта; новые селитебные образования, главным образом индивидуальной усадебной деревянной застройки. Соответственно утвердилось и социальное, имущественное зонирование города. Уже в 1860–1880-х гг. сформировались зоны расселения буржуазии, пролетариата, состоятельного духовенства, мещанства.

В последней четверти XVIII – первой половине XIX в. в Российской империи, в том числе в отношении белорусских губерний, сформировалась государственная градостроительная идеология регулярной планировки, основанная на стилевых канонах классицизма. К середине XIX в. многочисленные проекты перепланировки городских поселений – результат общенациональной



48. Пинск. Фасад застройки части северной стороны главной площади в начале XX в. (реконструкция автора)

программы формального преобразования населенных мест империи, были осуществлены в натуре. Запроектированная в генеральных планах правильная сеть улиц, площадей и кварталов пространственно закрепилась новой застройкой.

Дальнейшее развитие городов во второй половине XIX и начале XX в. также основывалось на регулярных принципах создания планировочных структур. Центральные части городов, планировочная сеть и застройка которых окончательно сложились в период классицизма, продолжали интенсивно застраиваться, однако характер застройки резко трансформировался – увеличилась ее этажность, капитальность и плотность размещения. Кроме того, рассматриваемый градостроительный период обладал особенностями, существенно отличавшими его от эпохи классицизма.

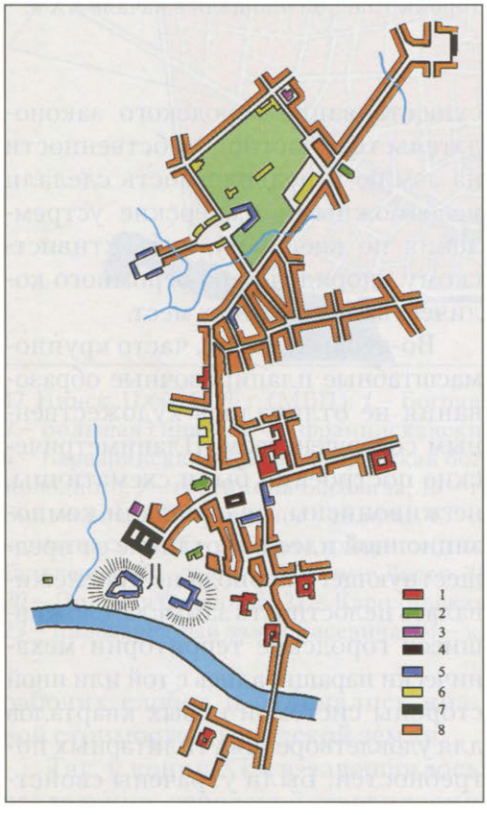
Во-первых, генеральный план, как правило, не создавался для всей городской структуры, а затрагивал только периферийные районы, требующие освоения в ближайшее время. Центральная часть большого города не служила объектом проектирования, поскольку была уже капитально застроена и не поддавалась коренным изменениям. Кроме того, развитие капитализма в целом, существование городского законодательства, частной собственности на землю и недвижимость сделали невозможными имперские устремления по внешнему, субъективистскому упорядочению огромного количества населенных мест.

Во-вторых, новые, часто крупномасштабные планировочные образования не отличались художественным совершенством. Планиметрические построения были схематичны, не живописны, не обладали композиционной идеей. В отличие от предшествующего периода не прослеживалась целостность замысла; сложившиеся городские территории механически наращивались с той или иной стороны системой новых кварталов для удовлетворения утилитарных потребностей. Были утрачены свойственные классицизму принципы создания главного и второстепенного в композиции, поиска наилучших пропорций, романтизации градостроительной структуры, учета традиций конкретного поселения и др.

Однако наблюдались и иные тенденции. В некоторых уездных городах происходило запланированное фрагментарное, незначительное урегулирование средневековой по характеру свободно сложившейся или правильной структуры. При этом

расширение города за счет системы новых регулярных кварталов не осуществлялось (Слоним, Лида, Дисна).

В губернских и больших уездных городах видоизменилась и планировочная структура центра. Если до середины XIX в. общегородской общественный центр представлял собой более или менее развитую систему площадей и улиц, то к концу столетия центр преобразовался в сплошь капитально застроенную зону, где указанная система выполняла роль планировочного каркаса. В функционально-планировочной организации и градостроительной композиции центра снизилась роль площадей и возросло значение магистралей как мест сосредоточения разнообразных общественных функций и крупномасштабной репрезентативной застройки. При этом на магистралях сформировались новые площади (привокзальная, театральная, административная и др.). По сравнению с первой половиной XIX в. в общем линейно-узловом каркасе центра произошло перераспределение функциональной и композиционной значимости узловых и линейных элементов.



49. Центр Гродно во второй половине XIX – начале XX в. (реконструкция автора). Функциональное назначение основных зданий. Культовые: *1* – католические храмы и постройки при них, *2* – православные храмы и постройки при них, *3* – храмы других конфессий; *4* – торговые; *5* – дворцовые; *6* – культурно-просветительские, учебные, деловые; *7* – транспортные и коммунальные; *8* – жилые, часто с общественными учреждениями в первых этажах

Коренным образом увеличились масштаб, плотность и капитальность застройки в центрах, изменились ее архитектурно-художественные характеристики. Этому способствовали новые типы общественных и жилых зданий: театры, а в начале XX в. и кинотеатры, банковские, деловые и административные постройки, вокзалы, гостиницы, многоэтажные жилые дома.

Во второй половине XIX и начале XX в. получила продолжение прогрессивная тенденция образцового, типового, строительства, установившаяся еще в последней четверти XVIII – первой половине XIX в. Существовал большой перечень проектов, позволявших возводить православные и католические

храмы, лечебные учреждения, учебные заведения, жилые дома и др. Типовой подход способствовал решению социальных задач, значительно ускорил застройку городских и сельских поселений.

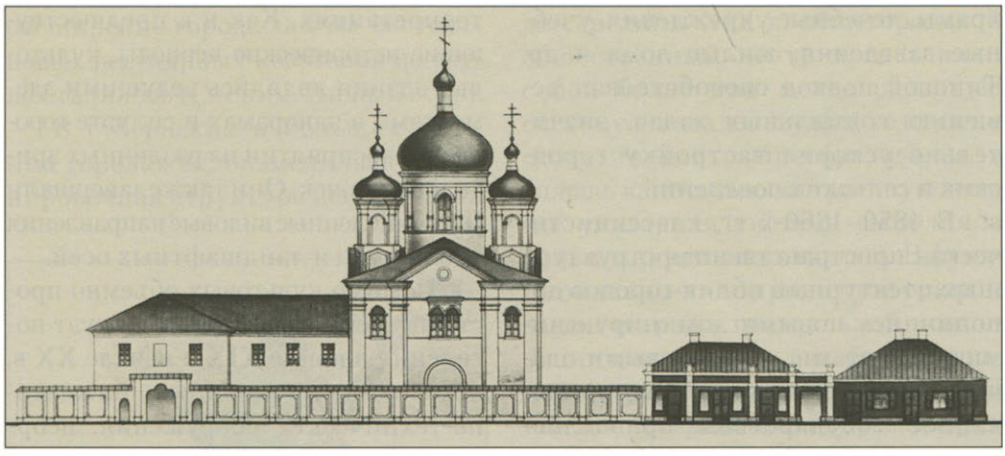
В 1850–1860-х гг. классицистическая пространственная структура и архитектурный облик городов дополнились новыми доминирующими элементами – культовыми зданиями в русском стиле. Инспирированное государством православное храмостроительство, обращение к древнерусскому национальному наследию воплотилось и в белорусских губерниях, хотя в меньшей степени, чем в центральных регионах страны. В последующем, в конце XIX – начале XX в., эта тенденция сохранилась, но композиционные доминанты в русском стиле приобрели больший масштаб. Кроме того, в пространственной организации города значительно усилилась высотная роль католических храмов в неоготическом стиле в его различных интерпретациях. Как и в предшествующие исторические периоды, культовые здания являлись ведущими элементами в панорамах и силуэте города при восприятии из различных зрительных точек. Они также завершали многочисленные видовые направления вдоль улиц и ландшафтных осей.

Помимо культовых объемно-пространственных доминант, силуэт поселения в конце XIX и начале XX в. образовывали крупные инженерно-технические сооружения, неорганизованное формирование которых ухудшило архитектурно-художественный облик города. К ним относились трубы и другие постройки промышленных предприятий, водонапорные башни и др.

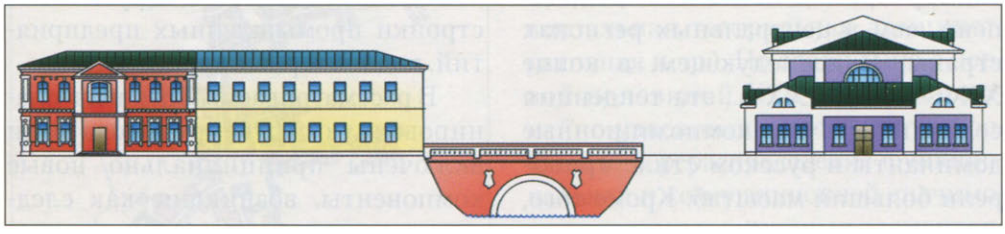
В рассматриваемый период в планировочную структуру города были включены принципиально новые компоненты, возникшие как следствие развития производительных сил общества. Среди них наибольшее значение имела инфраструктура внешнего, железнодорожного и реч-



50. Орша. Собор и городское училище. Фото начала XX в. (МИКГО)



51. Орша. Монастырь тринитариев, перестроенный под православный собор и городское училище. Вид в начале XX в. (реконструкция автора)



52. Орша. Фасад застройки второй половины XIX – начала XX в. части бывшей Замковой и Минской улиц. Состояние в 1990-х гг.

ного, транспорта. В плане города появились протяженные зоны, отводимые под железнодорожные пути; к этим зонам примыкали также складские и промышленные территории. Вокзал служил крупным узлом пересечения многочисленных функциональных связей, основой формирования архитектурного комплекса привокзальной площади и системы прилегающих к ней улиц. Вместе с привокзальной площадью в развившуюся структуру общественного центра города вошел комплекс новой застройки магистрали, связавшей эту площадь со старым ядром центра. Вокзал как одно из важнейших городских зданий имел представительное архитектурно-художественное решение.

Примечательным элементом структуры центра некоторых городов, например Пинска, стал также комплекс застройки приречной, портовой площади. Порт выполнял функции пассажирских и грузовых перевозок. Заложенная еще в генеральном плане 1856 г. обширная открытая к реке площадь во второй половине XIX – начале XX в. была сформирована малоэтажной общественной и жилой застройкой.

С другой стороны, необходимо отметить, что размещение в боль-



53. Минск. Ул. Губернаторская (современная Ленина) в начале XX в.

шинстве городов промышленных, складских, коммунальных, транспортных предприятий вдоль рек, непосредственно выходящих к воде, не только загрязняло водотоки, но и препятствовало созданию набережных и в целом пространственному раскрытию градостроительной композиции общественной и жилой застройки к реке.

В конце XIX в. развились и новые элементы планировочной структуры поселения иного рода. В это время возникло понятие специализированного обслуживающего центра, который, как правило, в силу своей специфики размещался в периферийном поясе города. К таким центрам относились достаточно крупные больничные комплексы.

Получил развитие внутригородской общественный транспорт – конный трамвай (например, в Минске – с 1890 г.), а затем и на электродвигателе. В губернских городах трамвайные пути охватили значительные территории. Строятся новые мосты, выполняемые в капитальных материалах – металле, бетоне, камне, кирпиче. Улучшается благоустройство территории, особенно в общественных центрах, и озеленение городской среды. Многие улицы получили каменное мощение; вдоль тротуаров были размещены линейные посадки, которые улучшили архитектурный облик улиц и имели санирующий эффект. Еще в первой половине XIX в. на главных площадях многих городов были заложены скверы. Эта тенденция получила дальнейшее развитие, проявившись почти во всех городских поселениях. Особо важное значение приобрело активное функционирование старых и возникновение новых парковых территорий с использованием речных акваторий. В рассматриваемый период появилось понятие инженерных сетей города, частично обеспечивших застройку водоснабжением, электроснабжением и телефонизацией.

* * *

Рассмотрим вкратце градостроительное развитие во второй половине XIX – начале XX в. губернских и некоторых больших уездных городов.

Основным принципом формирования Минска во второй половине XIX и начале XX в. было следование стратегии регулярной перепланировки эпохи классицизма. Центральное положение города в системе расселения региона способствовало выявлению четырех важнейших направлений территориального расширения застройки. Планировочным диаметром Минска служили Койдановский тракт – Московская и Захарьевская улицы – Борисовский тракт. Этот диаметр определил развитие селитьбы и территорий другого назначения на северо-восток и юго-запад. Развитие города на северо-восток дополнялось улицей Александровской, дублирующей Захарьевскую улицу. Южное и юго-восточное направление установилось Игуменским трактом, Нижне-Ляховской и Госпитальной улицами. Формирование города на север и северо-запад происходило вдоль Виленского тракта, улиц Заславской и Кальварийской. К 1913 г. население Минска составило 106,7 тыс. жителей.

На планировочную структуру города существенное влияние оказала трассировка Либаво-Роменской и Московско-Брестской железных дорог, размещение соответственно Виленского (1873 г.) и Брестского (или Московского) (1871 г.) вокзалов и организация прилегающих к ним территорий – создание привокзальных площадей и уличной сети с полифункциональной застройкой.

В рассматриваемый период получила продолжение тенденция, наметившаяся еще в проектах регулярной реконструкции первой половины XIX в., – образование отдельных компонентов водно-зеленого диаметра, что предоставило возможность его окончательного формирования в будущем. Кроме Губернаторского сада, заложенного еще



54. Минск. Застройка второй половины XIX – начала XX в. ул. Интернациональной

в 1810 г., это свободная, не подлежавшая застройке местность на северо-западе и юго-востоке вдоль р. Свислочь: фольварки Рай и Людамонт, район Кошары и др. Недалеко от реки на Новоместской площади в 1872 г. посажен и Александровский сквер.

Большими темпами развивалось промышленное строительство. В районе Ляховка сложилась производственная зона с машиностроительным (1881 г.) и кожевенным (1885 г.) заводами, спиртзаводом (1891 г.), дрожжепоташным заводом (1829 г.), металлообрабатывающим заводом «Гигант» (1907 г.). В 1873 г. возле р. Свислочь построена насосная станция, в 1874 г. проложен водопровод, а в 1895 г. на главной, Захарьевской улице сооружена электростанция.

К культовым зданиям Минска второй половины XIX – начала XX в. относятся Железнодорожный собор в русско-византийском стиле, Троицкий костел св. Роха в неоготическом стиле, костел Симеона и Елены в традициях романского зодчества, Петропавловский собор, большой комплекс построек архиерейского подворья, церковь Александра Невского (все – в ретроспективно-русском стиле), мечеть с эклектичным декором и др. Среди общественных зданий – отделение Государственного банка России по ул. Подгорной и сельскохозяйственная страховая компания на ул. Захарьевской в стиле неоклассицизм, гостиница «Европа» в стиле модерн на Верхнем рынке, городской театр в стиле псевдобарокко в Александровском сквере, женские гимназии с эклектичной стилевой обработкой на Подгорной и Серпуховской улицах, Виленский вокзал в псевдорусском стиле и др. Прямоугольная система улиц центральной части Минска получила дальнейшее пространственное формирование также за счет строительства многочисленных капитальных одно-четырехэтажных жилых домов, ярко отразивших разнообразные ретроспективные стилистические направления в архитектуре этого времени.

Реконструктивные мероприятия в ядре общегородского центра, на



55. Минск. Застройка второй половины XIX – начала XX в. ул. Революционной

Соборной площади (бывшем Высоком рынке), свелись к перестройке в 1846–1850 гг. в псевдорусском стиле церкви Св. Духа, приспособлении в 1853 г. башни с часами бывшего иезуитского коллегиума под пожарную каланчу, преобразовании в 1852 г. для размещения присутственных мест здания гимназии (бывшего корпуса монастыря базилиан), сносе в 1857 г. ратуши по указу Николая I, а также к перестройке в стиле модерн гостиного двора XVIII в. для помещений Азово-Донского банка.

В Витебске, как и в других быстрорастущих населенных местах, бурное развитие получила промышленность. В 1866 г. через Витебск была проложена Рига-Орловская железная дорога. Увеличилась городская территория, значительно выросло население, которое к 1913 г. составило 109 тыс. жителей. Принципиальные основы регулярной планировки оказали влияние на дальнейшее формирование города. В 1890 и 1902 гг. под руководством городского архитектора Т. В. Кибардина разработаны генеральные планы Витебска. Однако планировочные мероприятия второй половины XIX – начала XX в. не внесли коренных преобразований сложившейся структуры. Унаследовались основные компоненты более ранних систем – планировочная сеть, монументальные культовые комплексы, группы жилых зданий. На значительных участках сформировалась новая капитальная застройка.

Важнейшим результатом градостроительных мероприятий периода капитализма является создание, в основных чертах, двух городских планировочных диаметров. Основа меридионального направления была заложена еще в конце XVIII – первой половине XIX в. путем создания во Взгорской части Витебска главной магистрали, параллельной р. Двине (ул. Петербургская, современная ул. Ленина). В рассматриваемый период она была продолжена от площади перед Николаевским



56. Минск. Застройка второй половины XIX – начала XX в. ул. Освобождения и Раковской

собором, бывшим иезуитским костелом, на юг через весь район Заручавья до Могилевского рынка. При этом возникла необходимость засыпать часть рукава р. Витьбы, что повлекло изменения исторического городского ландшафта. Трасса южной части диаметра, обусловленная функциональными требованиями развития города, в частности транспорта, вступила в противоречие со структурой уличной сети периода классицизма. В связи с этим прокладка магистрали нарушила сложившуюся к этому времени систему кварталов и обеспечила прямую планировочную связь между северной и южной частями города.

Широтный городской диаметр также сложился на основе заложенных в конце XVIII – первой половине XIX в. основных городских коммуникаций. Строительство железнодорожного вокзала и формирование привокзальной площади вызвали усиление градостроительной роли подводящей к ним Вокзальной улицы (современная ул. Кирова) и сооружение на ее трассе в 1867 г. каменного моста через Двину. Тем самым сложилась западная часть широтного городского диаметра. В восточной своей части магистраль пересекла территорию Верхнего замка и получила продолжение на восток в виде улиц Замковой и Задунайской (современная ул. Фрунзе).

Так, в структуре общественного центра Витебска дополнительно к существующим появилась новая ось, вдоль которой сосредоточивались обслуживающие учреждения. Это западная часть широтного диаметра, соединившая вокзал с ядром центра – ансамблем ратушной, административно-культовой и торговой площадей.



57. Витебск. Застройка конца XIX – начала XX в. по ул. Фрунзе. Снесена при реконструкции центра города

Развитие системы вертикальных доминант выразилось в основном в перестройке существовавших культовых зданий, придании им большего архитектурного масштаба. Например, костел св. Варвары, сооруженный в 1785 г., коренным образом перестроен в 1884 г. и приобрел эклектичный декор. В начале XX в. в формах псевдорусской архитектуры была перестроена церковь Св. Духа женского епархиального училища.

Дальнейшее развитие получила монументальная общественная и жилая застройка, которая внесла новый, более крупный масштаб в сложившуюся городскую среду. Среди наиболее репрезентативных сооружений этого времени – театр (1845 г., арх. М. Червинский), мужская гимназия (1880 г., арх. А. Помонский, М. Карчевский), отделение Московского международного банка (конец XIX в., арх Т. В. Кибардин), окружной суд (1883 г., арх. Л. П. Каминский), духовная семинария (1890 г., арх. А. Клементьев), женское епархиальное училище (1902 г., инж. А. К. Павловский, П. А. Виноградов), Позельно-крестьянский банк (1917 г., арх. К. К. Тарасов).

В 1911–1912 гг. по проекту известного русского зодчего И. А. Фомина воздвигнут обелиск в честь русских воинов – участников сражений под Витебском во время Отечественной войны 1812 г. Обелиск был размещен перед дворцом генерал-губернатора, на высоком берегу Двины и способствовал созданию выразительной композиции Дворцовой площади. Выбор места для памятника служил образцом ансамблевого решения – он сооружен на оси симметрии дворца и, кроме того, на оси улицы Дворцовой (современной ул. Советской), на большом протяжении завершая ее видовую перспективу.

Население губернского города Гродно к 1914 г. составило более 43 тыс. жителей, расширилась территория застройки. Планировочные мероприятия рассматриваемого периода не видоизменили существовавшую структуру. При сохранении исторической уличной сети на больших территориях возникла новая монументальная застройка, которая в основном сохранилась к настоящему времени и хорошо характеризует градостроительную культуру второй половины XIX – начала XX в. Получило дальнейшее развитие городское озеленение, созданы новые и расширены старые сады и скверы общественного назначения с геометрически правильной системой аллей.

Усилилась функциональная и художественная значимость главной магистрали, улиц Доминиканской и Роскошь, которая вела к новому элементу общегородского центра – железнодорожному вокзалу, построенному в 1862 г. В соответствии с проектом планировки Гродно 1874 г. на этой магистрали строились только каменные здания. После возведения в 1909 г. металлического моста через р. Неман по трассе Мостовой улицы главная магистраль приобрела роль планировочного диаметра Гродно.

Произошло дальнейшее развитие системы высотных сооружений. Она дополнилась Александровской церковью, поставленной на Дворцо-



58. Гродно. Вид на ул. Замковую в начале XX в. Слева – Софийский собор, справа – бывший иезуитский костел (РМИР)

вой площади перед бывшим дворцом Тызенгауза, Покровской церковью начала XX в., лютеранской церковью, построенной в начале XX в. на месте кирки конца XVIII в., смотровой пожарной башней вблизи Старого замка. Характерно следование градостроительной традиции – Покровская и лютеранская церкви разместились в завершении короткой улицы, которая их соединяла. Они создали своеобразную композицию из двух доминант, которые находились напротив, и каждая из них воспринималась в похожих условиях из любой точки улицы.

Среди других важных сооружений второй половины XIX – начала XX в. необходимо назвать табачную фабрику (1862 г.), пивоваренный завод (1877 г.), водонапорные башни, окружной суд (1884 г., достроен в 1910 г.), женскую гимназию (1893 г.), Владимирскую церковь (1896 г.), Народный дом (1904 г.), реальное училище (1907 г.), Крестьянский земельный банк (1913 г.), жилые дома врача (1911 г.) и купца Муравьева (1914 г.). Кварталы массовой жилой застройки формировались по периметру целостным фронтом зданий.

Население Могилева – центра губернии, к 1913 г. выросло до 69,7 тыс. жителей. Генеральный план 1899 г. намечал дальнейшее развитие города вдоль планировочных осей – Днепровского проспекта на севере, улиц – Виленской на западе, Новочерниговской и Быховской на юге. Увеличение селитьбы проходило за счет Шкловского, Быховского, Виленского, Луполовского предместий. Строительство железной дороги в 1902 г. способствовало расширению городской территории. Вокзал с привокзальной площадью как важнейший элемент планировочной структуры был соединен с городом Екатерининской улицей – продолжением Днепровского проспекта. Тем самым получила преемственное формирование система площадей вдоль главной планировочной оси: ратушная площадь – площадь у нового здания театра 1888 г. в псевдорусском стиле – пло-



59. Гродно. Софийский собор в псевдорусском стиле (перестроен в 1896–1899 гг. из бывшего приходского костела XVI в.) и застройка северной стороны главной площади в начале XX в. (РМИР)

щадь перед Иосифовским собором – привокзальная площадь со зданием вокзала в стиле неоклассицизм.

Центральная часть Могилева формировалась монументальной общественной и жилой застройкой, представляющей различные стилистические направления. Среди наиболее репрезентативных сооружений – Борисоглебская церковь, отделение Московского международного банка, здание дворянского собрания, женское епархиальное училище, здание кредитного товарищества, Поземельно-крестьянский банк, Александровское реальное училище, здание городской управы и др.

Гомель, несмотря на статус уездного города Могилевской губернии, отличался высокими темпами градостроительного развития. За период с 1890 по 1917 г. его население увеличилось в 2,7 раза, достигнув численности 68 тыс. жителей. Три структурные оси – основные магистрали классицистического плана, сходящиеся к ядру общественного центра, послужили направлениями дальнейшего расширения города. Во второй половине XIX – начале XX в. застройка центра складывалась главным образом вдоль Румянцевской улицы, переходящей в шоссейную дорогу Киев–Петербург. Здесь сосредоточивались многопрофильная торговая, административная, деловая, жилая, рекреационная функции. Вместе с хорошо известным обширным парком на берегу р. Сож в систему общегородского центра входил и бульвар на Румянцевской улице.

Доминирующим в композиционном отношении элементом города оставался ансамбль главной площади с дворцом Паскевичей, собором Петра и Павла, костелом св. Екатерины, православной каплицей, огромным гостиным двором, зданиями пожарной службы и городской управы. Примечательно, что небольшая каплица, как и крупномасштабный корпус дворца, размещались на оси улицы Румянцевской. При композиционном приеме двойного завершения видовой перспективы ма-



60. Гродно. Ул. Доминиканская (современная Советская). Фото начала XX в. (РМИР)

гистрали замыкающие доминанты разного масштаба дополняли друг друга. В прилегающих к площади кварталах концентрировалась общественная и представительная жилая застройка.

К важным сооружениям Гомеля рассматриваемого периода относились также: здание городской думы 1880 г. с эклектичной стилевой обработкой (арх. Я. Тарлин); каплица-усыпальница 1889 г. в псевдорусском стиле на территории дворцово-паркового ансамбля (арх. Я. Червинский); здания мужской гимназии 1889 г. и коммерческого банка 1901 г., дом врача 1903 г. (все – в стиле псевдобарокко, арх. С. Д. Шабуневский); здания Русско-Азиатского банка 1912 г. (арх. О. Мунц) и технического училища начала XX в. в стиле модерн и др.

Как важнейший железнодорожный узел на Полесье бурное развитие получил Брест – центр уезда Гродненской губернии, население которого к 1897 г. выросло до 46,5 тыс. жителей. Среди основных градостроительных мероприятий – реконструкция и расширение на протяжении второй половины XIX и начала XX в. грандиозного оборонного комплекса сооружений крепости. В 1911–1914 гг. возведена внешняя система фортов, большинство из которых размещалось в 7 км и далее от крепости. Еще в середине XIX в. на северо-востоке от нее был заложен новый жилой район – Кобринский форштадт. Он имел очертание в виде короткого участка кольца вокруг крепости и прямоугольную уличную сеть. В период капитализма этот район активно застраивался каменными жилыми и общественными одно-трехэтажными зданиями, сформировавшими целостный периметр многочисленных кварталов. Наиболее представительные и крупные сооружения этого периода на Кобринском форштадте – Симеоновская 1865 г. и Братская Никола-

евская 1906 г. церкви в ретроспективно-русском стиле, железнодорожный вокзал 1886 г., мужская гимназия 1905 г. и так называемый интендантский городок – крупномасштабный складской комплекс вдоль железной дороги.

Во второй половине XIX и начале XX в. классицистическая регулярная перепланировка определила дальнейшее формирование уездного города Полоцка в Витебской губернии. Как и в других городах, главная площадь утратила функции административного и торгового центра; большая ее часть была отведена под городской сквер. Зона концентрации общественной жизни переместилась на главную, Александровскую улицу, центральную из трех параллельных магистралей, созданных в эпоху классицизма и связывавших три основные площади Полоцка разного назначения. Проявилась общая тенденция усиления значения главной коммуникации и снижения роли других исторически сложившихся улиц, например, Ниже-Покровской, Петербургской, Пробойной.

Преемственность градостроительного развития и незначительное усложнение планировочной сети иллюстрирует план Полоцка 1918 г. В центральной части сохранились ранее сложившиеся очертания линий застройки площадей и улиц. Дальнейшее развитие получила неправильная планировка жилых кварталов деревянной усадебной за-



61. Гомель. Здание бывшего Русско-Азиатского банка на ул. Советской

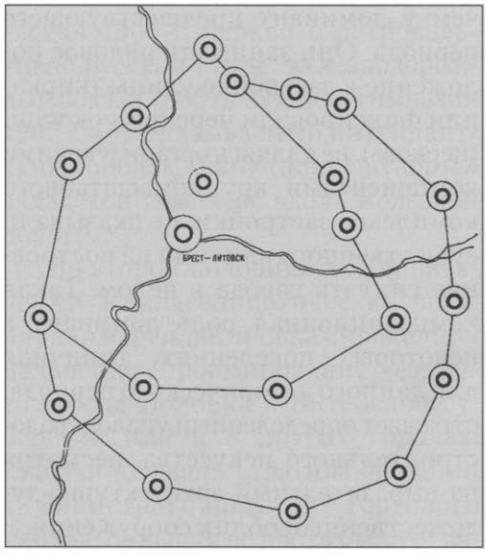
стройки на Верхнем и Нижнем замках. Если в XVIII в. кварталы группировались на отдельных участках, то к 1918 г. застройка заняла почти всю территорию замков.

Среди наиболее важных сооружений второй половины XIX – начала XX в. следует отметить казарму по улице Замковой, группу гостиниц на улице Спасской, торговые и жилые постройки вдоль Александровской улицы. В этот период произошло дальнейшее развитие системы вертикальных доминант, формирующих высотную композицию города. За пределами центра были построены Крестовоздвиженская и теплая церкви Спасо-Евфросиньевского монастыря. Ряд культовых зданий вдоль Двины дополнился небольшой по масштабу киркой и новой церковью по улице Ильинской в восточной части Полоцка. Однако значение этих построек в пространственно-планировочной структуре города, за исключением Крестовоздвиженского храма, было меньшим, чем у доминант предшествующего периода. Они занимали рядовое положение в застройке улицы (кирка) или фиксировали перекресток улиц (церковь), не являясь организующими компонентами крупномасштабного комплекса застройки, не оказывали существенного влияния на построение силуэта города в целом. Такая композиционная роль доминант в некоторых поселениях, типичная для данного исторического периода, отражает определенный упадок градостроительного искусства, несмотря на выразительный архитектурно-художественный облик сооружений.

Кроме того, в это время происходит разрушение или коренная перестройка важнейших более ранних зданий католической и униатской конфессий. В 1862 г. полностью разобран францисканский костел, а на его месте возведены незначительные частные постройки. В корпусе доминиканского монастыря помещена городская пожарная служба, а на углу постройки сооружена не-



62. Гомель. Застройка конца XIX –начала XX в. ул. Советской (бывшей Румянцевской)



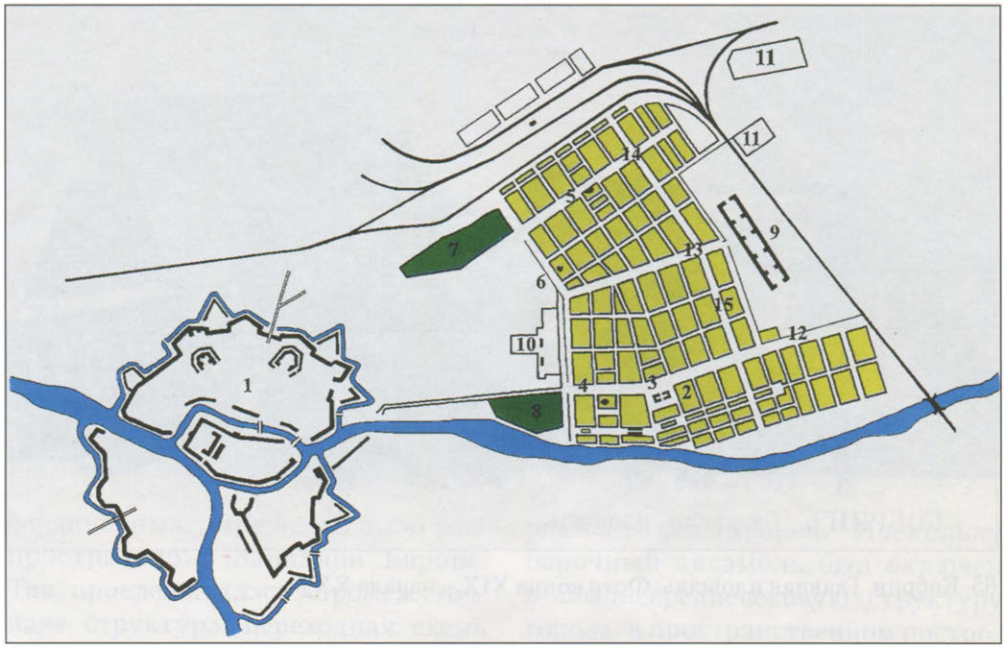
63. Проект усиления крепости Брест-Литовск. Организация внешней системы фортов. 1910 г.

выразительная по облику дозорная башня, что исказило ансамбль главной площади. В начале XX в. утрачен монументальный комплекс жилых и служебных корпусов базилианского монастыря.

Стремительный рост некоторых поселений, а также переход из категории сельских в городские связан с их формированием как железнодорожных узлов. Так, Барановичи возникли в 1871 г. как поселок при станции Московско-Брестской железной дороги. Другой поселок поблизости начал расти в 1884 г., после открытия участка Полесских железных дорог; в 1890-х гг. поселки объединились. Если в середине 1880-х гг. население составляло 1,5 тыс. жителей, то в 1889 г. – уже около 8,7 тыс. Быстрый рост Молодечно обусловлен прокладкой в 1873 г. через местечко Либаво-Роменской железной дороги. В начале XX в. в Молодечно около 2,4 тыс. жителей и 6 промышленных предприятий. В Лунинце, известном с XVI в. как село, в 1795 г. было 624 жителя, а в 1897 г., после строительства Полесских железных дорог, – уже около 3,2 тыс. Важным транспортным узлом служил Жлобин с населением 2,1 тыс. жителей, через который в конце XIX в. прошла Либаво-Роменская железная дорога, а в 1902 г. – железная дорога Петербург–Одесса.

1.2. Реконструкция и развитие основных комплексов застройки во второй половине XIX – начале XX в.

Во второй половине XIX и начале XX в. происходило интенсивное формирование отдельных архитектурных комплексов, составлявших города и их общественные центры, – площадей, улиц, кварталов и др. В одних случаях комплексы образовывались новой застройкой, часто различной по функции, масштабу, стилистической принадлежности и капитальности. Более распространены случаи преобразования уже сложившихся комплексов, дополнения их новыми или реконструированными старыми сооружениями. Видоизменение планировочной структуры и пространственной композиции комплексов застройки и в особенности площадей осуществлялось в соответствии с преобладающим



64. Брест. План 1912 г.: *1* – крепость, *2* – главная площадь, *3* – торговые ряды, *4* – Симеоновская церковь, *5* – Братская Николаевская церковь, *6* – кафедральный костел, *7* – Либавский парк, *8* – городской сквер, *9* – интендантский городок, *10* – артиллерийские склады, *11* – кладбище, *12* – ул. Шоссейная, *13* – ул. Гоголя, *14* – ул. Дворянская, *15* – ул. Слободская

принципом градостроительной преемственности, наследования и творческого продолжения ранее сложившихся композиционных качеств.

Исследование городов и их центров свидетельствует о том, что художественно наиболее примечательными, пространственно целостными комплексами были площади. В большинстве населенных мест они являлись единственными эстетически важными градостроительными объектами, носителями образа поселения. Во многих случаях их застройка обладала общностью замысла, совершенством композиционных связей, благодаря чему они приобретали значение ансамблей. В связи с этим необходимо уделить внимание именно архитектурным ансамблям некоторых площадей.

Рассмотрим подробно один из наиболее примечательных ансамблей – главную площадь Слонима, анализируя ее в контексте общественного центра второй половины XIX в. (см. рис. 67). Вероятно, торг сложился в ранний период существования города, в XI–XII вв. На плоском повышенном участке возле детинца как оборонного и административно-торгового опорного пункта расселения пересекались и смыкались межгородские коммуникации. Зона их пересечения приобрела вытянутый вдоль детинца характер в связи с особенностями топографии. С восточной стороны болотистая мест-



65. Кобрин. Главная площадь. Фото конца XIX – начала XX в.

ность обусловила, очевидно, только один переход через р. Щару сбоку, в обход детинца, с западной – высокие холмы определили удобную трассировку дорог только по надпойменной террасе или ложбинам, выводящим пути несколько в стороне от крепости. Узел пересечения коммуникаций послужил основой формирования, одновременно со сложением города в целом, площади удлиненных очертаний. В последующие столетия, будучи общественной площадью, по формальным свойствам этот элемент в топонимике иногда определялся как улица. Например, на почтовой открытке конца XIX в. площадь с торговыми рядами обозначена как улица Торговая.

Длинные стороны площади-улицы составляли 243 и 235 м, короткие – 67 и 40 м. Бóльшая из коротких сторон ограничивалась малым кварталом с ратушей и несколькими жилыми домами. В XVIII в. далее находилась другая, компактная по форме малая площадь с заужающимся абрисом перед доминиканским костелом (разрушен в 1845 г.). Можно предположить, что первоначально существовала большая веретенообразная площадь с ратушей посередине, впоследствии, в связи с постепенной застройкой ее центральной зоны, разделившаяся на два обособленных пространства, соединенных короткими проездами. Длина такой «протоплощади» – 330 м, ширина – 80 м.

Ближайшая к замку длинная сторона площади находилась от него на расстоянии от 35 до 65 м. Взаиморасположение замка и рыночной площади не укладывалось в традиционную для древнерусского градостроительства схему «град–торг–посад» с площадью непосредственно у стен крепости. Очевидно и несоответствие схеме взаимоудаления феодальной резиденции и общественного центра,



66. Полоцк. Ул. Ниже-Покровская (современная Ленина). Фото начала XX в. (БГАКФФД)

соединенных улицей, что было распространено в Западной Европе. Так, прослеживалась «промежуточная» структура, переходная схема сочетания замка и площади. Вероятно, вытянутый участок между площадью и рвом, окружавшим замок и соединенным с рекой, был занят застройкой и прорезался проходами к замку.

Структура площади трансформировалась, потеряв замкнутый характер, когда в 1768 г. великий гетман литовский М. Огинский на месте старого деревянного замка Сапегов построил каменный дворец, пространственно открытый к площади и подводящим к ней улицам (арх. И. Мараина, Я. Бой, К. Шильтхауз). В функциональном отношении усилилось светское, гражданское значение форума. В ансамбле с дворцом на месте остатков крепостного рва были созданы монументальные ландшафтные композиции, включившие сады различной планировки, водоемы, парковые сооружения, а также обработанные в виде террас склоны холма, на котором разместился дворец. Поскольку барочный ансамбль был включен в позднесредневековую структуру города, в пространственном построении площади сформировалось своеобразное единство постепенно сложившихся, нерегулярных по характеру компонентов и новых, созданных по единому замыслу элементов дворцового ансамбля. Эта примечательная особенность определила состояние наивысшего развития градостроительной композиции площади, приходящееся на 1768 г. – начало XIX в.

Традиционно, и особенно во второй половине XIX и начале XX в., площадь была многофункциональна. Ядром торговой функции служили размещенные посредине площади по ее продольной оси торговые ряды. В связи с большими размерами (140×10 м) они охватывали все пространство ансамбля. В XIX в. в здании насчитывалось 142 лавки. Благодаря характерному для средневековых структур органичному размещению корпуса лавок он не препятствовал транзитному движе-

нию через площадь по подводящим улицам. На части территории рынка традиционно оставалось открытое пространство для ярмарок. Эти принципы прослеживались также в Гродно, Кричеве, Новогрудке, Поставах.

Посредине западной стороны площади находился храм монастыря бернардинок (1670–1696 гг.), а костел латеранских каноников (1635 г.) фиксировал наиболее короткую, северную сторону. Высказывается мнение о перестройке этих зданий из православных церквей XVI в., что косвенно подтверждается ориентацией их апсид на восток. В начале XIX в. административно-общественное назначение площади было представлено ратушей и почтой. Своеобразным функциональным элементом служила группа нескольких заезжих домов в северо-западной части ансамбля. На планах Слонима показана разнообразная конфигурация их участков, симметричное или свободное размещение и различные размеры построек, указаны имена владельцев. Во второй половине XIX в. упоминаются четыре заезжих дома и корчмы. Массовое индивидуальное жилье сосредоточивалось на юго-западной оконечности площади. В жилых домах располагалась часть торговых функций ансамбля; возможно, здесь находились две аптеки.

Культовые доминанты размещались так, что улицы ориентировались на части храмов, выделенные архитектурными акцентами. В систему взаимоувязанных трасс и элементов застройки входили и удлиненные пространства площади по обе стороны от торговых рядов. Улица Мостовая, ведущая из заречья, на удаленном отрезке была направлена на иезуитский костел, расположенный в другом районе центра. По мере приближения к площади она приобретала ориентацию на апсиду латеранского костела. Затем, вблизи примыкания к ансамблю, зрительно завершалась башней костела бернардинок. Наконец, эта улица, органично переходя в восточный проход вдоль торговых рядов, визуально замыкалась портиком ратуши и, одновременно, расположенной вдали башней костела бернардинцев. В композиционном завершении этого вытянутого пространства ранее находился и доминиканский храм поблизости от площади. В противоположном направлении восточный проход вдоль корпуса лавок ориентировался на апсиду латеранского костела.

Улица Спасская была направлена на возвышающийся фронтон главного фасада латеранского храма, а западный проход вдоль торговых рядов зрительно завершался выступающим трансептом этого костела. В обратном направлении западный проход в XVIII в. визуально замыкался брамой доминиканского монастыря. Кроме того, зритель на территории и вблизи площади имел возможность наблюдать осевое замыкание других отходящих от ансамбля трасс. Улица Береговая ориентировалась на главный фасад синагоги, а короткая улочка, в XVIII в. связывающая площадь с парадным курдонером резиденции Огинского, композиционно завершалась одной из построек дворцового комплекса.

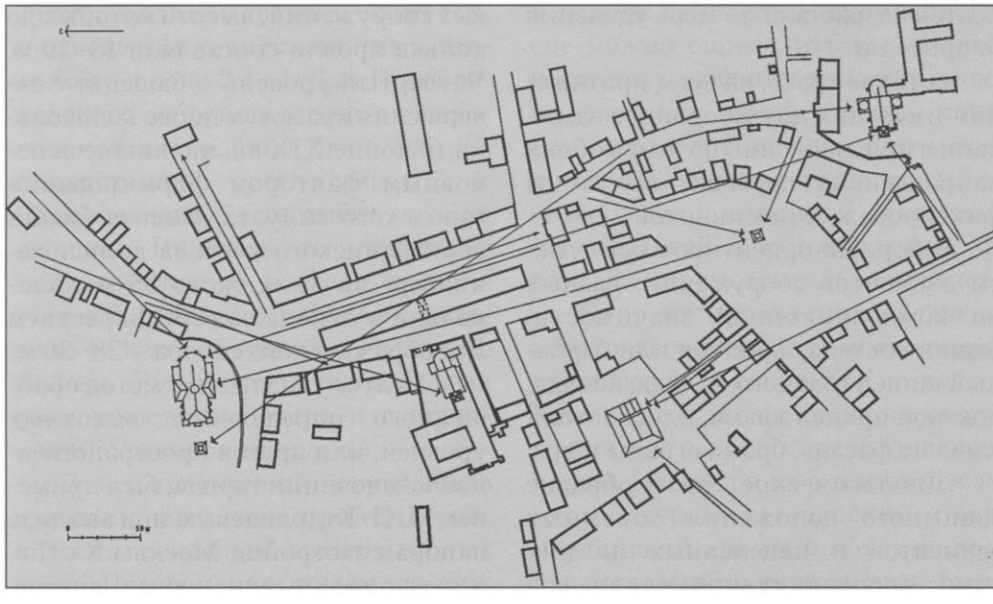
В процессе формирования застройки во второй половине XIX –

начале XX в. прием размещения смысловых акцентов в завершении видовых перспектив городских коммуникаций получил дальнейшее развитие. По разным причинам менялись акценты, строились новые доминанты, однако сам принцип сохранялся, имел значение устойчивой традиции, градостроительного канона.

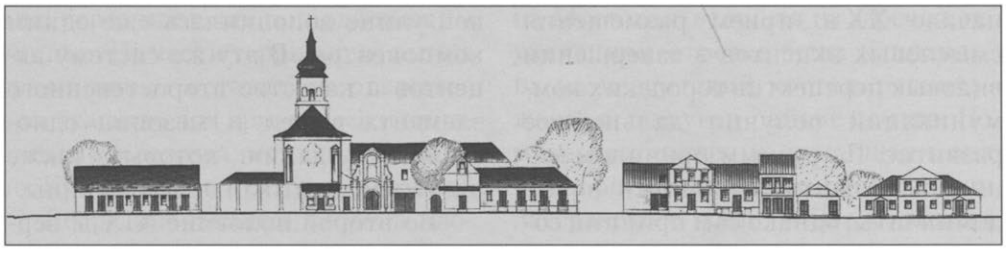
В 1846 г. костел латеранских каноников был переосвящен в Преображенский собор, а в 1849–1851 гг. перестроен в псевдорусском стиле по проекту архитектора А. Чагина. Очевидно, при этом перед главным фасадом в завершении Спасской улицы сооружена трехъярусная колокольня, обозреваемая также с улицы Мостовой и упомянутая М. Милаковским в 1891 г. Так, рассмотренная выше цепочка последовательно сменявшихся видов на доминанты при движении к площади по Мостовой улице дополнилась еще одним компонентом. В эту же систему акцентов в качестве второстепенного элемента вошел и мезонин одноэтажного здания, который также визуально замыкал отрезок улицы.

Во второй половине XIX в. вертикальным акцентом стала и православная часовня на новой торговой площади, организованной на территории снесенного доминиканского монастыря. Она разместилась на замыкании сразу трех видовых направлений, главным из которых служил западный проход вдоль торговых рядов.

Приведенные примеры и подобные ситуации в пределах всего города позволяют сделать вывод, что общий для градостроительного искусства разных эпох, в том числе второй половины XIX – начала XX в., принцип ориентации улиц на доминанты в условиях позднесред-



67. Слоним. План ансамблей центра во второй половине XIX в. (реконструкция автора)



68. Слоним. Фасад застройки части западной стороны главной площади в начале XX в. (реконструкция автора)

невековой объемно-пространственной структуры Слонима реализовывался с использованием следующих приемов:

последовательное, многоэтапное завершение перспективы улицы разными акцентами в процессе движения по трассе; в XIX в. в малом по территории Слониме с относительно короткими улицами таких ориентиров насчитывалось до восьми;

одновременное двойное и тройное завершение одного визуально-планировочного направления, при этом высота замыкающих акцентов возрастала по мере удаления от зрителя;

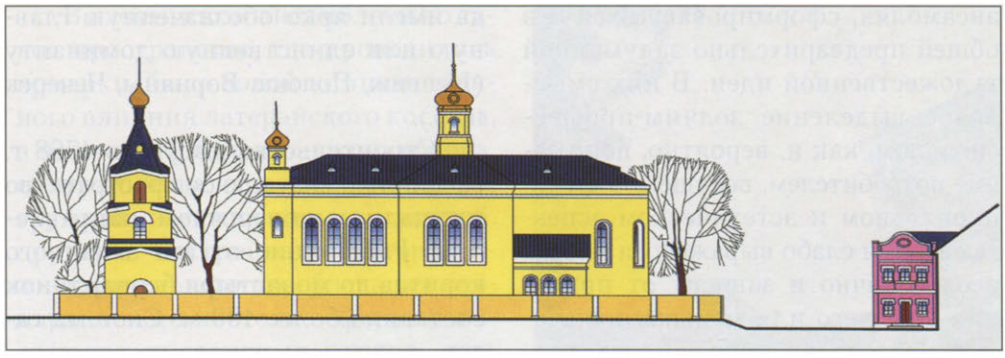
наличие трасс, на всем протяжении имеющих двухстороннее замыкание; при движении по ним в обоих направлениях перспектива улицы фиксировалась доминантой;

выбор как ориентиров оси трассы элементов сооружений, разных по композиционной значимости: башня костела, фронтон или барочный щипец главного фасада, апсида, боковой придел храма, плоскостной элемент фасада, брама ограды и др.;

типологическое разнообразие взаимного положения объемных элементов и нацеленных на них улиц: перпендикулярная или под острым углом направленность на фасад; ориентация на торец стены барочного щипца, возвышающегося над основным объемом храма.

В композиции ансамбля главной площади прослеживалось четыре условных высотных уровня. Первый уровень образовывали одноэтажные здания высотой до верха кровли 8–9 м, второй – разная по градоформирующей роли двухэтажная застройка: развитые в плане жилые корпуса монастыря бернардинок, частично видные с площади, другие здания (высота 13–16 м). К третьему уровню относились основные объемы культовых сооружений, высота которых до конька кровли составляла 18–20 м. Четвертый уровень – башенные завершения храмов, а также колокольня (в конце XIX в.), являвшиеся основным фактором формирования городского силуэта. Высота башни бернардинского костела до основания креста была около 35 м, колокольни и купола над средокрестием Преображенского собора – 28–30 м.

Следует указать, что метод обобщенного определения высотных уровней, или ярусов пространственной композиции города, был применен М. П. Кудрявцевым при анализе панорам застройки Москвы XVII в. и позволил выявить пять ярусов. Гносеологическим истоком данного



69. Слоним. Северная сторона главной площади в начале XX в. (реконструкция автора)

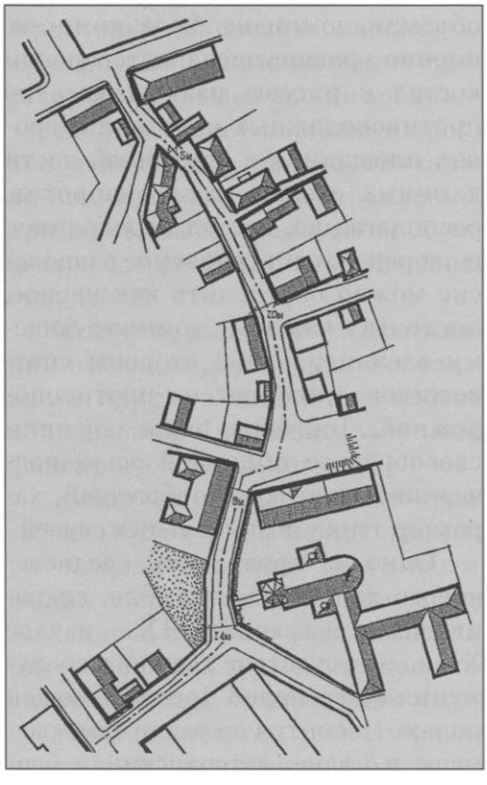
принципа формообразования поселения явилась природная ярусность рельефа местности.

Чертой слонимского ансамбля, характерной для малых городов со средневековой в основе пространственной структурой, был не выраженный контраст между высотами культовых доминант и рядовой застройки. Для костела бернардинок и одноэтажной застройки пропорция составляла в среднем около 4 : 1, соотношение с двухэтажными зданиями – около 2,4 : 1. Для Преображенского собора пропорция с одноэтажной застройкой была 2,8 : 1, с двухэтажной – всего лишь 1,7 : 1. (Для сравнения, в ансамбле главной площади Полоцка это отношение для иезуитского костела и двухэтажной фоновой застройки составляло 4 : 1, что объяснялось в первую очередь большими материальными возможностями ордена и соответственно размерами храма.)

В асимметричной композиции площади воплощен принцип равновесия основных архитектурных масс. Помимо культовых зданий, пространственными ориентирами в XVIII в. служили крупные западный и южный корпуса дворца, а также двухэтажная ратуша с высокой кровлей, возможно имевшая башню. Система этих разнохарактерных по объемам доминант была композиционно уравновешена: латеранский костел и ратуша размещались на противоположных коротких сторонах площади, а в срединной части длинных сторон, также напротив, располагались костел бернардинок и дворец. Рассматриваемое равновесие можно определить как парное, поскольку каждому доминирующему элементу одной стороны соответствовал элемент на противоположной. Торговые ряды служили своеобразной объемной осью, подчеркивающей крестообразный характер этих умозрительных связей.

Одно из проявлений средневекового характера ансамбля, сохранявшееся и в конце XIX – начале XX в., – отсутствие главного сооружения с бесспорно преобладающей ролью. Несмотря на различные размеры в плане, латеранский и бернардинский храмы в объемно-пространственном отношении были примерно равнозначны. Та же ситуация прослеживалась и в других

ансамблях, сформировавшихся без общей предварительно задуманной художественной идеи. В них смысловое выделение зодчим-профессионалом, как и, вероятно, понимание потребителем, ведущего в функциональном и эстетическом аспектах здания слабо выражено, а иногда неоднозначно и зависит от придания большего или меньшего значения местоположению, высоте, развитости силуэта или декоративной насыщенности фасадов. В отличие от таких комплексов, площади Нового времени – ренессансные, барочные и классицистические – всегда имели ярко обозначенную главную или единственную доминанту (Несвиж, Полоцк, Ворняны, Чечерск и др.).



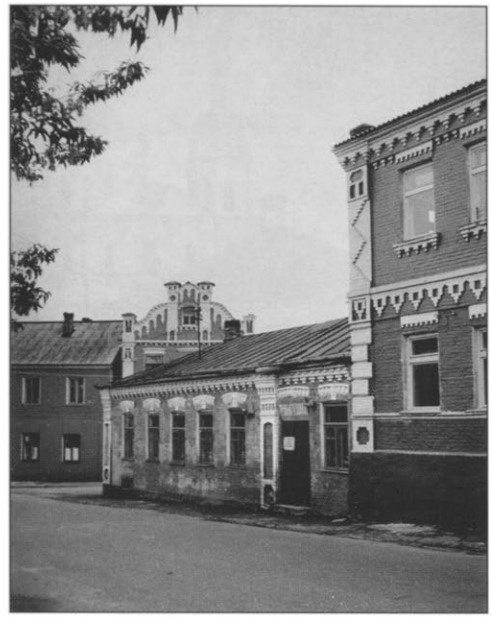
70. Слоним. Одна из основных улиц центра города с преобладанием застройки второй половины XIX – начала XX в.

Строительство дворца в 1768 г. расширило визуальное пространство площади в поперечном направлении. Расстояние от его западного корпуса до монастыря бернардинок составило более 100 м. Система садов, водоемов, парковых сооружений и другого благоустройства перед западным и южным фасадами дворца, очевидно, была отделена от площади оградой. Существовало два входных павильона – со стороны площади и улицы Береговой. Однако наиболее вероятно, что объекты ландшафтной архитектуры участвовали в художественном решении всего зрительного пространства форума. Сильное понижение рельефа к каналу Огинского и открытое пространство перед южным корпусом дворца определили и другую важнейшую черту ансамбля площади – композиционную связь с ландшафтом поймы р. Щары.

На примере площади прослеживается существенная особенность нерегулярных средневековых структур, унаследованная и к началу XX в., несмотря на замену большей части застройки. Внутреннее пространство ансамбля не было единым и складывалось из нескольких относительно самостоятельных визуальных зон, каждая со своей доминантой. Формирование торговой площади как нескольких отдельных пространств, разных по функции и архитектурному облику, свойственно и средневековому русскому градостроительству.

В слонимском ансамбле одно такое пространство, где проводились ярмарки, было зоной композиционного влияния латеранского костела, а позже – Преображенского собора, и ограничивалось, помимо храма, группой заезжих домов, почтой, другими постройками. Второе – зона зрительного преобладания бернардинского костела – формировалось также заезжими домами, торговыми рядами, жильем. Третье, самое большое и открытое к пойме, – территория визуального доминирования дворца – фиксировалось, кроме того, ратушей, торговыми лавками, жилыми строениями и аустерией. Рассматриваемые пространства ограничивались в основном первым ярусом застройки, тогда как поверх его сохранялись видовые связи с высотными сооружениями города в целом.

До строительства дворца внутренние пространства площади носили в основном «камерный», затесненный застройкой характер. Особенность нерегулярной структуры заключалась в том, что площадь как свободное городское пространство была слабо выражена. Оно имело производное значение, подчиненное внутренним пространствам зданий и задачам наилучшего восприятия основных сооружений. В отношении русского и западноевропейского градостроительства эта закономерность отмечена А. В. Буниным: «... происхождение древнерусских городских площадей было идентичным возникновению площадей в средневековых западноевропейских городах. И там и здесь строились в первую очередь здания, а в интересах этих



71. Застройка центра Слонима конца XIX – начала XX в. Фото 1970-х гг.

зданий (и чаще всего храмов) оставлялось незастроенным окружающее их пространство, которое и служило для тех или иных общественных целей».

Специфичный нюанс в облик ансамбля привносила еще одна черта, оригинальная по сравнению с большинством других площадей. Она заключалась в приеме организации пространства культовыми доминантами, которые выходили на площадь апсидами и композиционно были «отвернуты» от нее. Как упоминалось, вероятно, это определилось каноном ориентации на восток алтарей храмов, в XVI в. бывших православными. Для площадей Нового времени и некоторых средневековых типично формирование пространства главным фасадом храма, традиционно сосредоточиваю-



72. Витебск. Вид на дом вице-губернатора и Николаевский собор (костел иезуитов) с ул. Великой. Фото 1872–1883 гг. (БГАКФФД)

щим средства художественной выразительности. Пространство слонимской площади организовывалось лаконичными полукружиями апсид, а вертикальные элементы костелов, зрительно удаленные от периметра площади, образовывали второй план в восприятии ансамбля.

Развитие застройки площади во второй половине XIX – начале XX в., с одной стороны, представляло собой деградацию архитектурной среды, с другой – накопление новых художественно примечательных компонентов. В начале XIX в. дворец был частично разрушен. На плане Слонима 1825 г. показаны только южный и западный его корпуса, а прилегающая к площади территория пришедшего в упадок сада оставалась незастроенной. План участка городского центра середины XIX в. свидетельствует о существовании главного, южного корпуса дворца и наличии открытой территории между ним и площадью. На протяжении второй половины XIX и начала XX в. свободная восточная сторона площади снова застраивается. Тем самым на новом историческом этапе спонтанно был воссоздан древний характер пространственного решения площади.

Преемственным подходом отличалось строительство в середине XIX в. новых торговых рядов в формах позднего классицизма, размещенных на месте сгоревших деревянных. По периметру протяженный корпус имел открытую колоннаду дорического ордера с широким ритмом опор. Примечательной чертой было устройство посредине здания крытого проезда, размещенного по оси костела бернардинок. Возникли новые эффектные видовые точки на храм. Из проема одновременно обозревались апсида с высоко размещенной фигурной лепной рамой, возможно для образа Девы Марии, а вторым планом на той же оси – башня костела. С помощью проезда восточный и западный проходы вдоль рядов были функционально

и композиционно увязаны между собой. Использованный прием послужил продолжением в процессе развития ансамбля распространенной традиции выделения осевых видовых направлений. Классицистические торговые ряды были перестроены в начале XX в. и приобрели эклектичное стилевое решение с использованием декоративных свойств кирпича.

К началу XX в. застройка площади сложилась как целостный архитектурный ансамбль, который включал около 30 зданий. Его композиция в этот период синтезировала средневековую планировочную основу и объемно-пространственные барочные элементы XVII–XVIII вв., массовую застройку в основном второй половины XIX – начала XX в. со своими специфическими чертами. Художественное единство обусловилось не формированием по общему предварительному замыслу, а постепенным преемственным развитием, учетом при строительстве каждого нового здания особенностей сложившейся среды. Такому единству способствовала общность масштаба рядовых зданий, вызванная сходством размеров их земельных участков и близостью материальных возможностей застройщиков, а также традиционность применяемых планировочных, объемных и декоративных решений.

Изучение иконографических материалов второй половины XIX и начала XX в. позволяет установить типологию массовой одно-двухэтажной застройки этого времени, вмещавшей жилые и общественные функции. К первому типу относил-



73. Витебск. Проект перестройки собора св. Николая (бывшего иезуитского костела). Главный фасад. Архитектор А. Чагин (РГИА)

ся одноэтажный дом, выходящий длинной стороной на площадь. Ко второму – двухэтажное здание, также обращенное длинной стеной к площади. На главных фасадах построек этих типов ритм проемов и пластических элементов образовывал выразительные композиционные темы. Торцевые фасады, видные с площади, имели декоративно оформленные фронтоны. Объемному многообразию способствовали разные уклоны крыш, обращенных к пространству площади.

Третий тип, характерный для малых городских поселений, – одноэтажный дом с мансардой, ориен-



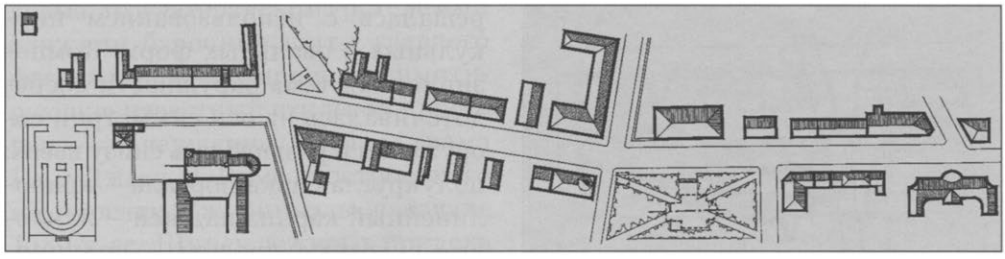
74. Витебск. Проект перестройки собора св. Николая. Боковой фасад. Архитектор А. Чагин (РГИА)

тированный продольной осью перпендикулярно линии застройки площади. Главный торцевой фасад венчался треугольным фронтоном, который в различных сочетаниях прорезался оконными и слуховыми проемами той или иной конфигурации, концентрировал элементы декора – карнизные и подоконные тяги, модульоны, сандрики, лопатки и др. Здания этого типа формировали специфичный «зубчатый» силуэт застройки.

К четвертому типу относился одноэтажный дом с мезонином, размещенный продольной осью вдоль стороны площади. По форме он близок помещичьим сельским усадебным домам, что вносило оригинальные образные черты в городской по своей природе ансамбль. Если другие здания были каменными, то большинство домов этого типа – деревянные. Мезонин по оси симметрии фасада завершался фронтоном, а в одном из домов был сооружен асимметрично, фланкируя фасад. Здания всех типов размещались на линии застройки и определяли многоосевую композицию периметра площади.

В слонимском ансамбле прослеживается особенность, типичная для площадей белорусских городов разной величины. Хотя площадь концентрировала функции, большинство зданий не блокировались с целью максимального использования ее периметра, а размещались с малыми промежутками от 2 до 15 м (в десяти случаях). Встречалось и примыкание торцевыми стенами (в пяти случаях). Таким образом, возникали прямые и обратные зрительные связи между внутренним пространством площади и другими городскими комплексами. Сочетание типов массовых зданий, разновысотность застройки, различие интервалов между сооружениями придавали сложность и объемность линейной композиции сторон площади.

Кроме того, необходимо подчеркнуть уникальное качество площади – многостильность ее застройки в начале XX в. Это определило особые формально-пластические свойства ансамбля, специфический многосоставной архитектурный образ, связанный с полифонией ассоциаций в процессе визуального восприятия



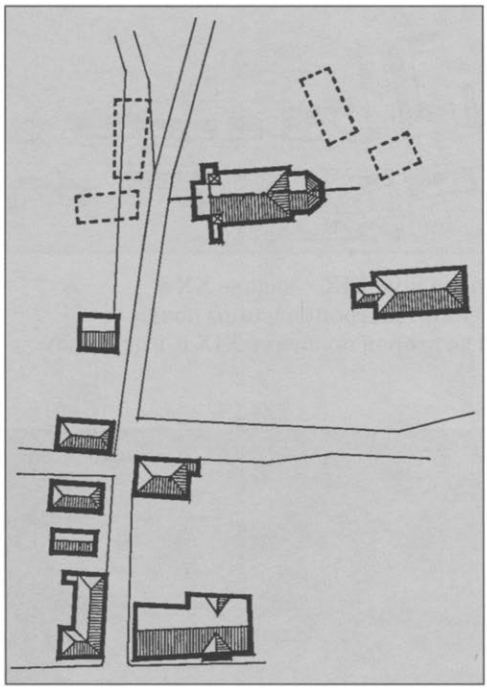
75. Пинск. Главная, веерная улица во второй половине XIX – начале XX в. (При перепланировке в период классицизма линии застройки улицы почти не изменились. Характер размещения зданий во второй половине XIX в. в основном сохранился от предшествующего времени.)



76. Пинск. Ул. Большая Киевская (современная Ленина). Фото начала XX в. (БГАКФФД)

среды. Причина исключительной многостильности – в долговременном сложении ансамбля и большом количестве построек. Последнее вызвано, с одной стороны, происхождением площади как длинного рынка и соответственно значительной протяженностью, а с другой – малыми материальными возможностями застройщиков, что обусловило мелкомасштабность рядовых зданий, возможность размещения большого их числа. Например, главная площадь губернского города Гродно, который несравненно превосходил Слоним по величине, в этот период включала около 20 сооружений.

Рассмотрим некоторые стилевые, декоративно-пластические особенности застройки, способствовавшие



77. Новогрудок. Одна из основных улиц центра города в XIX в.

ее гармонизации в ансамблевое решение. В качестве главного элемента раннебарочного костела бернардинок из пространства площади воспринималась полукруглая стена апсиды, украшенная лишь тонкими профилями карниза и лепной рамой, полуциркульные очертания которой подчеркивали тему полукружия. Высокая кровля, перекрывающая однонефное сооружение, со стороны апсиды осознавалась как монументальная коническая форма, увенчанная миниатюрной башенкой с крестом. Брама-звонница на линии застройки площади была смещена с оси костела и не препятствовала его обозрению. Ажурным силуэтом и богатой пластикой она контрастировала с апсидой и также решалась с использованием циркульных и овальных форм. Композиционная тема окружности сосредоточивалась на оси симметрии сооружения и развивалась снизу вверх: полукруглая арка портала – криволинейный карниз над ней – лучковые сквозные проемы – полуциркульный карниз на фронтоне. Высоты проемов уменьшались по направлению снизу вверх. Криволинейные абрисы боковых волют гармонично увязывались с контуром рамы на апсидной стене.

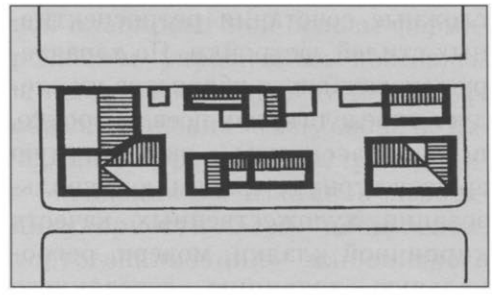
Так, первый план восприятия с площади формировали звонница и глухая ограда, второй – основной объем храма, третий – трехъярусная башня костела, увенчанная вытянутым восьмигранным куполом. Подкупольный ярус башни был обработан нишами и проемами наиболее интенсивно и вместе с завершением выполнял роль акцентного элемента общей композиции. Третьим планом воспринимались и двухэтажные корпуса жилого монастырского здания.

Вообще в XVII – начале XX в. для архитектурного образа Слонима свойственна стилистика раннего барокко, представленного несколькими крупными сооружениями. Одно из них – костел латеранских каноников. Монументальные упрощенные формы, лаконичный декор, большая композиционная роль плоскости стены, а также особенности восприятия с площади определили его сходство с костелом бернардинок. Если элементами бернардинского комплекса, концентрировавшими средства художественной выразительности, были брама и башня

храма, то в латеранском костеле ими служили барочные щиты главного фасада и боковых приделов, имитирующие известный стилевой прообраз – завершение фасада храма Иль Джезу в Риме, построенного по проекту Дж. Виньолы в начале 1580-х гг. Щипец южного придела был главным акцентом сооружения при обозрении с площади и, как упоминалось, замыкал видовую перспективу прохода вдоль торговых рядов.

Результатом перестройки храма в псевдорусском стиле было изменение градостроительной роли сооружения. Достигнуто впечатление многобашенной и многоглавой композиции, численного доминирования в силуэте ансамбля площади пространственно рассредоточенных луковичных завершений. Вместо одного вертикального элемента – барочного щита главного фасада – появилось четыре – основной барабан с куполом над средокрестием, два малых барабана с куполами на главном фасаде и колокольня. При этом проявилось стремление к созданию ансамблевого единообразия застройки площади. Большой барабан собора имел в плане восьмигранные очертания в виде квадрата со срезанными углами, чем по формальному приему напоминал башню костела бернардинок. Купол также был восьмигранным, соответствуя восьмигранности купола бернардинского храма. Аналогично были выполнены малые главки.

По тому же принципу – в плане квадрат со скошенными углами – решены третий ярус колокольни и шатер над ним. Не случайно и использование на ее фасадах трех полуциркульных арочных проемов, расположенных соответственно ярусам друг над другом. Вертикальный ряд из трех проемов и преобладание циркульных кривых, как отмечалось, характерны для брамы-звонницы женского бернардинского монастыря. Применение пологих фронтонов укрепляло связь этих двух разновременных и разномасштабных сооружений.

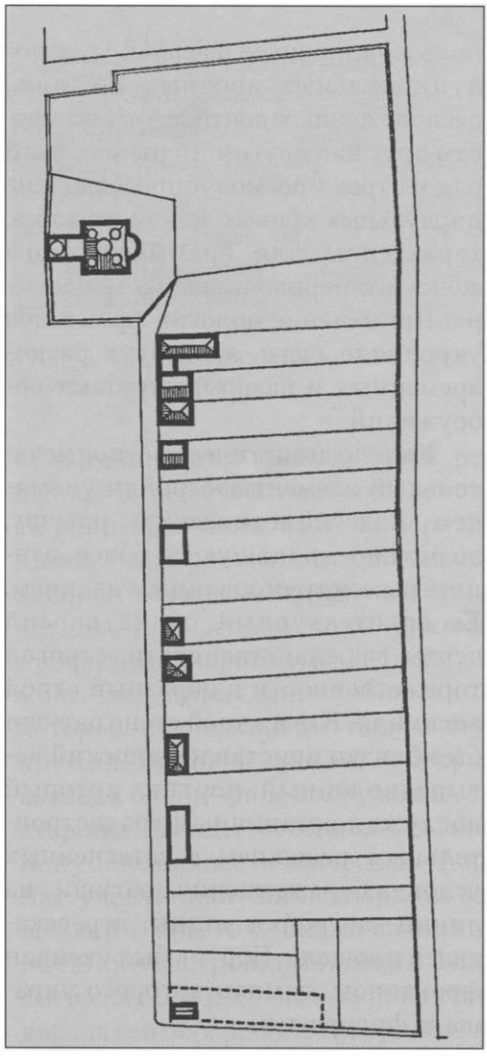


78. Слоним. Жилой квартал преимущественно сплошной застройки

Как стилистически примечательный элемент застройки упомянем классицистическую ратушу, возможно являвшуюся более ранним реконструированным зданием. Ее архитектурный облик вносил черты гражданственности, строгой торжественности в образный строй ансамбля. К фасадной стене ратуши был близко приставлен плоский четырехколонный портик, который послужил органичным градостроительным решением в затесненных условиях размещения ратуши на линии застройки улицы, пересекающей площадь. Портик был увенчан фронтоном, тимпан которого украшала фигура льва.

Содержательность архитектурному образу ансамбля придавали

сложные сочетания ретроспективных стилей застройки. По характеру декоративного убранства их следует определить как псевдобарокко, псевдоклассицизм, эклектичную архитектурную традицию использования художественных качеств кирпичной кладки, модерн, региональную традицию деревянного жилого зодчества, а также рассмотренный выше псевдорусский стиль. Во многих случаях носителями стиля являлись подвергнутые реконструкции более ранние здания. В большей или меньшей степени для ретроспективной стилистики ансамбля были свойственны следующие черты: местное своеобразие, оригинальность форм данного стилевого направления, их отличие сравнительно с аналогичной стилистикой других районов Беларуси; использование в качестве формального прототипа уникальных выдающихся образцов местного зодчества; тенденция ансамблевости, преемственности декора застройки, применение архитектурных приемов, сходных со сложившимися в предшествующие периоды.



79. Мир. Квартал усадебной застройки

Например, в композиции торцевых фасадов корпуса торговых рядов начала XX в. использован монументальный криволинейный щит в сочетании с декоративными башенками, прототипом формообразования которого служил барочный щипец слонимской синагоги – уникального архитектурного произведения XVII в. В некоторых постройках углы были обработаны рустом, что объединяло их с аналогичным приемом в архитектуре ратуши – более раннего по времени строительства важнейшего гражданского здания города.

Во второй половине XIX – начале XX в. осуществляется реконструкция застройки главных площадей многих губернских и уездных городов Беларуси – Минска, Витебска, Гомеля, Гродно, Могилева, Кобрина, Новогрудка, Орши, Пинска, Полоцка и др. Особенностью результатов реконструкции является, как правило,

сохранение системы пространственных и объемно-пластических композиционных приемов, сложившихся в предшествующее время и составляющих эстетическую ценность ансамблей. Новые сооружения органично дополняли ансамбль, хотя в отдельных случаях и наблюдался процесс искажения художественных качеств застройки.

Например, в Витебске для широко развернутого в пространстве ансамбля трех центральных площадей – ратушной, административно-культовой и новой торговой, была свойственна своеобразная система принципов и приемов, которые дополняли также примененные общие стилеобразующие каноны классицизма. Эта система, сохранившаяся в основных чертах в процессе развития застройки во второй половине XIX и начале XX в., заключалась в следующем:

единство размеров элементов застройки или пространств, общих по природе или разнохарактерных;

ограниченное использование модульности объемов и пространств с принятием в качестве модуля важного параметра одного из существовавших зданий;

применение в планировочной композиции удвоений и утроений; соотношение высот доминирующих и фоновых сооружений – от 3,8 : 1 до 2,6 : 1;

совпадение или другая взаимоувязка осей построения;

сложная асимметричная пространственная композиция с отдельными симметричными элементами;

метод регулирования, «идеализации» неправильной средневековой планировочной основы формированием упрощенных повторяющихся геометрических фигур, образно близких между собой по начертанию (треугольник, трапеция);

тенденция к взаимной перпендикулярности осей построения, «ортогонализации» живописного целого, направленной на его упорядочение;

подобие композиционных схем, образование стереотипа решения отдельных составляющих ансамбля;

тенденция пространственного раскрытия частей ансамбля друг к другу, к природному окружению и иным городским комплексам;

формирование осевых визуальных направлений внутри площадей и с использованием прямых и обратных зрительных связей вдоль подводящих улиц;

организация узловых видовых точек, дающих специфичные эффекты восприятия, различие критериев установления таких точек;

поддержка сложившегося в эпоху барокко принципа неповторяемости числа высотных элементов в объемной композиции доминант.

Наиболее существенное изменение ансамбля в постклассицистическую эпоху – снос дома губернатора и дома вице-губернатора на западной стороне административно-культовой площади и строительство на их месте в 1883 г. трехэтажного здания окружного суда. Примечательно, что сооружение выполнено в формах псевдоклассицизма, как продолжение классицистической традиции в организации ансамбля. При его строительстве, однако, был нарушен культурный слой Верхнего замка.

Другим значительным реконструктивным мероприятием была перестройка в 1872 г. Николаевского собора. По проекту А. Чагина храм приобрел псевдобарочную декоративную обработку. Кроме того, на западной стороне ратушной площади возведена двухэтажная гостиница «Брози», что в значительной степени уменьшило пространственное раскрытие ансамбля в сторону Двины, усилило тенденцию композиционной закнутости трех центральных площадей. Застройка южной стороны культово-административной площади, а также многие здания на новой торговой площади получили эклектичное архитектурное убранство.

Во второй половине XIX – начале XX в. планировочный каркас города кроме площадей как узловых элементов составляли линейные элементы – улицы. Многочисленные комплексы застройки улиц следует классифицировать по их функциональному назначению.

К первому типу относятся комплексы, которые в эпоху становления капитализма приобрели функциональное и художественное значение главной городской коммуникации. Это улицы Доминиканская–Роскошь (современные Советская–Ожешко) в Гродно, Румянцевская (современная Советская) в Гомеле, Захарьевская (часть трассы современного проспекта Независимости) в Минске, Днепровский проспект (современная Первомайская) в Могилеве, Петербургская (современная Ленина) в Витебске, Большая Киевская (современная Ленина) в Пинске и др.

Их традиционной чертой была полифункциональность, насыщенность разнообразными функциями – торговли и питания, деловой, административной, учебной, культурно-просветительной, бытового обслуживания, жилой, рекреационной, производственной. Неотъемлемой чертой таких комплексов была культовая функция.

Второй тип – улицы, которые носили в основном культовую и жилую функции, хотя в отдельных зданиях были помещения торгового или иного использования. Эти улицы также имели традиционное значение важных в структурно-планировочном и эстетическом отношениях элементов центра города, однако им не отводилась роль главной улицы.

К третьему типу относились «массовые» улицы, являвшиеся в основном жилыми комплексами. В связи с этим их застройка в объемно-пространственном и декоративно-художественном отношениях была более однородна, чем в комплексах первого и второго типов. В структуре центрального района эти улицы имели меньшее планировочное и эстетическое значение и формировали зоны рядовой городской среды.

Для улиц первого и, отчасти, второго типов была характерна традиция пространственной организации, которая прослеживалась в различные исторические периоды, в том числе во второй половине XIX – начале XX в. Она заключалась в ритмическом чередовании доминирующих комплексов культовых или гражданских сооружений, размещенных в линейной системе массо-

вой жилой застройки. Социально значимые сооружения были выделены в структуре улиц различными приемами объемно-пространственной композиции самих доминирующих комплексов, а также прилегающих к ним участков застройки. В случае большой протяженности коммуникации главными пространственными акцентами при движении по ней служили городские площади. Подобное линейно-узловое построение предполагало противопоставление фронтальной застройки композиционным акцентам, расстояние между которыми по традиции составляло от 100 до 300 м.

Комплексы застройки жилых кварталов в городах разной величины разделялись на два основных типа в зависимости от способа застройки. К первому типу относились кварталы преимущественно сплошной застройки, характерные для центральных зон городов. Она сложилась по периметру кварталов как сплошной фронт фасадов, в ряде случаев с малыми промежутками между домами. Внутриквартальная территория была занята небольшими дворами с подсобными постройками.

Второй тип – кварталы усадебной застройки, формируемые преимущественно в периферийных зонах городов. Кварталы отличались размещением жилых зданий по периметру с интервалами между собой и значительными усадебными участками. Здания выходили на линию застройки улицы, но встречалось и расположение домов зажиточных горожан с отступом от линии застройки и организация перед ними части территории усадьбы. Участок при рядовом жилом доме обычно имел прямоугольную конфигурацию и был занят садом, огородом и хозяйственными постройками.

Литература

1. Архітэктура Беларусі: Энцыклапед. давед. Мінск: БелЭн, 1993. 620 с.

2. *Бархин М. Г.* Город: Структура и композиция. М.: Наука, 1986. 263 с.

3. *Батюшков П. Н.* Белоруссия и Литва: Исторические судьбы Северо-Западного края. СПб.: Тип. Т-ва «Обществ. польза», 1890. XXII+376+183 с.

4. *Без-Корнилович М. О.* Исторические сведения о примечательнейших местах в Белоруссии с присовокуплением и других сведений, к ней же относящихся. СПб.: Тип. III отд-ния Собственной Е. И. В. канцелярии, 1855. VIII+356 с.

5. Беларусы: У 8 т. Т. 2. Дойлідства / А. І. Лакотка; Ін-т мастацтвазн., этнагр. і фальклору. Мінск: Тэхналогія, 1997. 391 с.

6. Бібліяграфія па гісторыі Беларусі: Феадалізм і капіталізм /М. Г. Крэканэ, А. А. Сакольчык, Ю.І. Бібіла; Пад рэд. Е.І. Карнейчыка, С. А. Шчарбакова. Мінск: Ін-т гіст. АН БССР, Дзярж. бібл. БССР імя У. І. Леніна, Фунд. бібл. імя Я. Коласа АН БССР, 1969. 437 с.

7. *Бобровский П. О.* Историко-статистический очерк города Гродно // Памятная книжка Гродненской губернии на 1860 год: Сб. ст. Гродно: Грод. Губерн. стат. ком., 1860. С. 69–132.

8. *Бобровский П.* Материалы для географии и статистики России, собранные офицерами Генерального штаба: Гродненская губерния. Ч. 2. Приложения. СПб.: Тип. Департамента Ген. штаба, 1863. VI+302+72 с.

9. *Бобровский П.* Историческая монография г. Гродно // Вестник Западной России. 1866. Т. 3, кн. 7. С. 28–43.

10. *Булгаковский Г.* Исторический очерк Волковыска, уездного города Гродненской губернии. Вильна: Тип. М. Б. Жирмунского, 1882. 19 с.

11. *Бунин А. В., Саваренская Т. Ф.* История градостроительного искусства: В 2 т. 2-е изд. М.: Стройиздат, 1979.

12. *Викентьев В. П.* Полоцкий кадетский корпус: Исторический очерк 75-летия его существования. Полоцк: Тип. Х. В. Клячко, 1910. 396+XLIV с.

13. *Виноградов П.* Гомель: Его прошлое и настоящее: 1142–1900 гг. Гомель: ИПП «Сож»: факсим. воспроизвед. изд. 1900 г., 1992. 48 с.

14. Витебская губерния: Историко-географический и статистический обзор / Под ред. В. М. Долгорукова. Витебск: Губерн. тип., 1890. Вып. 1. 388 с.

15. *Ганжын А.* Мястэчка Чачэрск, Гомельскай акругі (геаграфічна-гістарычны нарыс) // Наш край. 1927. № 1(16). С. 59–61.

16. *Гаусман М.* Исторический очерк местечка Турова, прежней столицы удельного Туровского княжества. Минск: Тип. губерн. правления, 1877. 31 с.

17. Гісторыя беларускага мастацтва: У 6 т. /Акад. навук БССР, Ін-т мастацтвазн., этнаграф. і фальклору; Гал. рэд. С. В. Марцэлеў. Мінск: Навука і тэхніка. 1987–1994.

18. *Глебов И.* Город Слуцк //Виленский календарь на 1905 простой год: Сб. ст. Вильна: Тип. «Русский почин», 1904. С. 53–82.

19. Гомель: Историко-экономический очерк / Е. Д. Диренок и др. Минск: Наука и техника, 1972. 229 с.

20. *Дембовецкий А. С.* Опыт описания Могилевской губернии ...: В 3 кн. Могилев: Тип. губерн. правления, 1882–1884.

21. *Денисов В. Н.* Площадь Свободы в Минске. Минск: Полымя, 1985. 79 с.

22. *Довгялло Д.* Город Лепель // Виленский календарь на 1905 простой год: Сб. ст. Вильна: Тип. «Русский Почин», 1904. С. 82–93.

23. *Довгялло Д. И.* Лепель, уездный гор. Витебской губерн.: Хроника минувшей жизни. Витебск: Губерн. типолитограф., 1905. VI+105+II с.

24. *Довгялло Д. И.* Радошковичи, заштатный город Виленской губернии: (Историко-статистический очерк) // Памятная книжка Виленской губернии на 1908 год: Сб. ст. Вильна: Вилен. губерн. стат. ком., 1907. Отдел. 3. С. 2–51.

25. *Даўгяла З. І.* Стары Менск // Наш край. 1928. № 1. С. 8–15; № 2. С. 6–13; № 3. С. 10–19.

26. *Егоров Ю. А.* Градостроительство Белоруссии. М.: Гос. изд-во лит. по строит-ву и архитек., 1954. 284 с.

27. Живописная Россия / Под общ. ред. П. П. Семенова. СПб.: Изд. М. Вольфа, 1882. Т. 3. 490+VI с.

28. *Жудро Ф. А., Сербов И. А., Довгялло Д. И.* Город Гомель: Географическо-статистический очерк // Записки Северо-Западного отд. Император. Рус. геогр. о-ва: Сб. ст. Вильна: Тип. А. Г. Сыркина, 1911. Кн. 2. С. 292–353.

29. Збор помнікаў гісторыі і культуры Беларусі. Віцебская вобласць. Мінск: БелЭн, 1985. 496 с.

30. Збор помнікаў гісторыі і культуры Беларусі. Гомельская вобласць. Мінск: БелЭн, 1985. 383 с.

31. Збор помнікаў гісторыі і культуры Беларусі. Гродзенская вобласць. Мінск: БелЭн, 1986. 371 с.

32. Збор помнікаў гісторыі і культуры Беларусі. Магілёўская вобласць. Мінск: БелЭн, 1986. 408 с.

33. Збор помнікаў гісторыі і культуры Беларусі. Мінская вобласць. Мінск: БелЭн, 1987. Кн. 1. 284 с.; кн. 2. 308 с.

34. Збор помнікаў гісторыі і культуры Беларусі. Мінск. Мінск: БелЭн, 1988. 333 с.

35. *Зеленский Н.* Материалы для географии и статистики России, собранные офицерами Генерального штаба. Минская губерния. СПб.: Военная тип., 1864. Ч. 2. VIII+V+701 с.

36. *Зоненберг Х.* История города Брест-Литовска: 1016–1907: По достоверным источникам и правдоподобным умозаключениям. Варшава: Тип. П. Кобринца в Брест-Литовске, 1908. 104 с.

37. *Иконников А. В.* Архитектура города: Эстетические проблемы композиции. М.: Стройиздат, 1972. 216 с.

38. *Иконников А. В.* Историзм в архитектуре. М.: Стройиздат, 1997. 559 с.

39. Историко-статистическое описание девяти уездов Минской губернии. Минск: Минск. губерн. стат. ком., 1870. Вып. 1. 436 с.

40. Исторические заметки о городах Северо-Западного края // Виленский календарь на 1890 простой год: Сб. ст. Вильно: Тип. А. Г. Сыркина, 1889. С. 184–220.

41. Исторические заметки о городах Северо-Западного края: Уездные города и замечательные местечки // Виленский календарь на 1892 год: Сб. ст. Вильно: Тип. А. Г. Сыркина, 1891. С. 197–218.

42. Исторические заметки о городах Северо-Западного края: Уездные города и замечательные местечки // Виленский календарь на 1893 год: Сб. ст. Вильно: Тип. А. Г. Сыркина, 1892. С. 225–266.

43. *Кириченко Е. И.* Русская архитектура 1830–1910-х годов. М.: Искусство, 1982. 399 с.

44. *Кириченко Е. И.* Архитектурные теории XIX века в России. М.: Искусство, 1986. 344 с.+32 л.

45. *Кириченко Е. И.* Восток и Запад: истоки русского искусства конца XIX – начала XX века // Архитектура мира: Материалы конф. «Запад–Восток: взаимодействие традиций в архитектуре» /ВНИИ теории архитек. и градостр-ва. М., 1993. Вып. 2. С. 70–74.

46. *Кириченко Е. И.* Идеи духовного возрождения в градостроительстве и храмовом зодчестве России XIX– начала XX века //Художественные модели мироздания: Взаимодействие искусств в истории мировой культуры: Сб. ст. М.: НИИ теории и истории изобразит. искусств, 1997. Кн.1. С. 251–259.

47. *Киркор А.* Очерк городов Виленской губернии // Памятная книжка Виленской губернии на 1851 год: Сб. ст. Вильна: Вилен. губерн. стат. ком., 1851. Ч. 2. С. 1–61.

48. *Клейн Э. М., Довгялло Д. И., Белоцерковец И. Е.* Город Борисов. Вильна: Изд. Сев.-Зап. отд. Император. Рус. геогр. о-ва, 1910. 38 с.

49. *Казлоў Л., Цітоў А.* Беларусь на сямі рубяжах. Мінск: Беларусь, 1993. 71 с.

50. *Корева А.* Материалы для географии и статистики России, собранные офицерами Генерального штаба: Виленская губерния. СПб.: Тип. И. Огризко, 1861. VIII+VI+805+III с.

51. *Коялович М.* Гродно: (Из путевых наблюдений во время поездки по западной России). СПб.: Тип. Департ. Уделов, 1887. 24 с.

52. *Коялович М.* Поездка в середину Белоруссии. СПб.: Тип. Департ. Уделов, 1887. 18 с.

53. *Краснянский В. Г.* Город Мстиславль (Могилевской губернии). Вильно: Изд. Сев.-Зап. отд. Император. Рус. геогр. о-ва, 1912. 100 с.

54. Краткие исторические сведения о губернских городах Виленского генерал-губернаторства // Памятная книжка Виленского генерал-губернаторства на 1868 год: Сб. ст. / Под. ред. А. М. Сементовского. СПб.: Изд. Витебск губерн. стат. ком., 1868. С. 3–42.

55. Краткое историческое описание городов Гродненской губернии // Памятная книжка Гродненской губернии на 1880 год: Сб. ст. Гродно: Грод. губерн. стат. ком., 1880. Ч. 3. С. I–XXXII.

56. *Крукоўскі А.* Старадаўні Тураў і яго ваколіцы // Наш край. 1926. № 8-9(11-12). С. 51–55.

57. *Крукоўскі А. Я.* Горад Мазыр і яго ваколіцы // Наш край. 1927. № 3(18). С. 16–28.

58. Материалы по истории и географии Дисненского и Вилейского уездов Виленской губернии. Витебск: Изд. А. Сапунова и кн. В. Друцкого-Любецкого, 1896. 264+144+33 с.

59. *Милаковский М.* Описание города Слонима. Гродно: Тип. губерн. правления, 1891. 30 с.

60. *Миловидов А. И.* Церковно-строительное дело в Северо-Западном крае при гр. М. Н. Муравьеве: (По архивным материалам). Вильно: Тип. «Русский Почин», 1913. 52 с.

61. *Москалевич Р.* М-ко Логойск, его историческая судьба в церковном и гражданском отношении // Вестник Западной России. 1870. Т. 2, кн. 4. С. 1–14.

62. Музеи и памятники старины // Обзор Могилевской губернии за 1910 год: Сб. ст. Могилев: Могил. губерн. стат. ком., 1911. С. 84–87.

63. *Нивич Я.* Туров, Мин. г. // Записки Северо-Западного отд. Император. Рус. геогр. о-ва: 1913: Сб. ст. Вильна: Тип. И. Завадзского, 1914. Кн.4. С. 217–223.

64. *Никифоровский Н. Я.* Странички из недавней старины города Витебска: Воспоминания старожила. Минск: Полымя, 1995. 149 с.

65. *Орловский Е. Ф.* Очерк истории города Гродно, составленный на основании печатных источников. Гродно: Тип. губерн. правления, 1889. 76 с.

66. *Орловский Е. Ф.* Гродненская старина: Гор. Гродно. Гродно: Изд. авт., 1910. 346 с.

67. *Паевский Л. С.* Город Брест-Литовск и его древние храмы: (Исторический очерк). Гродно: Тип. губерн. правления, 1894. 107 с.

68. *Паевский Л.* Каменец-Литовск и его древние храмы: (Исторический очерк) // Виленский календарь на 1896 год: Сб. ст. Вильна: Тип. Св.-Духов. православ. братства, 1895. С. 231–244.

69. Полное собрание законов Российской империи: Собр. 2-е. Т. XXVI. Отд. 2, 1851. СПб.: Тип. II отд-ния Собственной Е. И. В. канцелярии, 1852. 387+75+34 с. + 65 л.

70. Полное собрание законов Российской империи: Собр. 2-е. Т. XXXI. Отд. 2. Приложения. СПб.: Тип. II отд-ния Собственной Е. И. В. канцелярии, 1856. 792+44+ 6+44+13+103+4 с. + 99 л.

71. Полное собрание законов Российской империи: Собр. 2-е. Т. XXXVII. Отд. 3. 1862. Приложения. СПб.: Тип. II отд-ния. Собственной Е. И. В. канцелярии, 1865. 545+137 с. + 50 л.

72. *Посох Г.* Видзы: (Опыт историко-статистического описания). Ковна: Изд. Ковен. губерн. стат. ком., 1895. 13 с.

73. *Романовский И.* Положение гор. Слонима в Литовском государстве. Гродно: Гродн. губерн. тип., 1895. 20 с.

74. Россия: Полное географическое описание нашего отечества. Верхнее Поднепровье и Белоруссия / Под ред. В. П. Семенова. СПб.: Изд. Девриена, 1905. Т. 9. IV+620 с.

75. Русское градостроительное искусство: Градостроительство России середины XIX – начала XX века: Общая характеристика и теоретические проблемы / Под общ. ред. Е. И. Кириченко. М.: Прогресс – Традиция, 2001. 340 с.

76. Русское градостроительное искусство: Градостроительство России середины XIX – начала XX века: Города и новые типы поселений / Под общ. ред. Е. И. Кириченко. М.: Прогресс – Традиция, 2003. 560 с.

77. *Рябинин И. С.* Местечко Бешенковичи (Витебск губерн.): Сб. ст. Витебск: Изд. Витебск. Учен. архивн. комиссии, 1912. Вып. II. С. 217–248.

78. *Саваренская Т. Ф., Швидковский Д. О., Петров Ф. А.* История градостроительного искусства: Поздний феодализм и капитализм. М.: Стройиздат, 1989. 391 с.

79. *Самцэвіч В.* Барысаў // Наш край. 1927. № 2(17). С. 45–50.

80. *Самцэвіч В. М.* Лагойск (Менскай акругі) // Наш край. 1928. № 4. С. 25–32.

81. *Сапунов А.* Витебская старина: В 5 т. Витебск: Тип. губерн. правления, 1883–1888.

82. *Сапунов А.* Река Западная Двина: Историко-географический обзор. Витебск: Типо-литография Г. Малкина, 1893. IV+512+LXIX с.

83. Свод памятников истории и культуры Белоруссии: Брестская область. Минск: БелЭн, 1990. 424 с.

84. *Семенов П. П.* Географическо-статистический словарь Российской империи: В 5 т. СПб.: Тип. В. Безобразова и комп., 1863–1885.

85. *Сементовский А. М.* Витебск и уездные города Витебской губернии. СПб.: Тип. Вульфа, 1864. 136 с.

86. *Сементовский А.* Витебск: Исторический очерк // Памятная книжка Витебской губернии на 1864 год: Сб. ст. / Под ред. А. М. Сементовского. СПб.: Изд. Витебск. губерн. стат. ком., 1864. С. 43–116.

87. *Сементовский А.* Историко-статистические сведения об уездных городах Витебской губернии // Памятная книжка Витебской губернии на 1864 год: Сб. ст. / Под ред. А. М. Сементовского. СПб.: Изд. Витебск. губерн. стат. ком., 1864. С. 117–176.

88. *Сербов И. А.* Поездка по Полесью летом 1912 г. // Записки Северо-Западного отд. Император. Рус. геогр. о-ва: 1913 г.: Сб. ст. Вильна: Тип. И. Завадзкаго, 1914. Кн. 4. С. 70–102.

89. *Случевский К. К.* По северо-западу России. Т. 2: По западу России. СПб.: Изд. А. Ф. Маркса, 1897. 608+XII с.

90. *Смородский А.* Летопись города Минска: Краткий перечень известий о городе Минске с древнейших времен // Памятная книжка Минской губернии на 1892 год: Сб. ст. Минск, 1891. Отдел IV. С. 125–166.

91. *Солоневич Л.* Краткий исторический очерк Гродненской губернии за сто лет ее существования: 1802–1902. Гродно: Губерн. тип., 1901. 106 с.

92. *Столпянский Н.* Девять губерний Западно-русского края... СПб.: Изд. В. Деррикера, 1866. XVI+200 с.

93. *Стукалич В. К.* Белоруссия и Литва: Очерки из истории городов в Белоруссии. Витебск: Губерн. тип., 1894. 23+63 с.

94. *Товаров А. В.* Историко-статистическая справочная книга Минской епархии: Историко-статистический обзор городов, церквей и приходов Минской епархии. Минск, 1903. 205 с.

95. Труды Минского губернского статистического комитета: Историко-статистическое описание девяти уездов Минской губернии. Вып. 1. Минск: Тип. губерн. правления, 1870. 2+456 с.

96. *Турчинович А.* Столетие Гродненской губернии: (Исторический очерк: 1802–1902 гг.) // Виленский календарь на 1903 г. Вильно: Тип. Св.-Духов. Братства, 1902. С. 171–191.

97. *Целеш В.* Гарады Беларусі на старых паштоўках. Мінск: Беларусь, 1998. 256 с.

98. *Чантурия В. А.* История архитектуры Белоруссии: (Дооктябрьский период): Учеб. для студентов вузов. 3-е изд., перераб. и доп. Минск: Вышэйш. шк., 1985. 295 с.

99. *Чантурыя Ю. У.* Гарады і час // Страчаная спадчына / Т. Габрусь, А. Кулагін, Ю. Чантурыя і інш. Мінск: Полымя, 1998. С. 231–345; Беларусь, 2003. С. 231–345.

100. *Чантурия Ю. В.* Градостроительное искусство Беларуси второй половины XVI – первой половины XIX в.: Средневековое наследие, Ренессанс, барокко, классицизм. Минск: Белорусская наука, 2005. 375 с.

101. *Чарняўская Т. І.* Архітэктура Магілёва: З гісторыі планіроўкі і забудовы горада. Мінск: Навука і тэхніка, 1973. 95 с.

102. *Чарняўская Т. І.* Архітэктура Віцебска: З гісторыі планіроўкі і забудовы горада. Мінск: Навука і тэхніка, 1980. 112 с.

103. *Чернатов В. М.* Сынам Отчизны: Мемориальные сооружения воинской славы на территории Беларуси. Минск: Вышэйш. шк., 1980. 135 с.

104. *Чернявская Т. И., Петросова Е. Ю.* Памятники архитектуры Минска XVII – начала XX в. Минск: Наука и техника, 1984. 152 с.

105. *Шебякин В.* Несколько слов о местечке Гомеле // Иллюстрация. 1848. № 26. С. 20–24.

106. *Шелепин И. В.* Прошлое и настоящее города Вилейки: (По поводу исполнившегося столетия). Вильна: оттиск с «Виленского вестника» за 1896 г., № 30, 32; 1896. 24 с.

107. *Шибеко З. В., Шибеко С. Ф.* Минск: Страницы жизни дореволюционного города. Минск: Полымя, 1990. 352 с.

108. *Ширяев Е. Е.* Беларусь: Русь Белая, Русь Черная и Литва в картах. Минск: Навука і тэхніка, 1991. 119 с.

109. *Шпилевский П.* Путешествие по Полесью и Белорусскому краю. Минск: Полымя, 1999. 251 с.

110. *Шп-ский К. В., А. О. Т.* Исторические заметки о городах Северо-Западного края // Виленский календарь на 1891 простой год: Сб. ст. Вильно: Тип. А. Г. Сыркина, 1890. С. 184–200.

111. *Щербицкий О. В.* Город Брест-Литовский: Исторический очерк. Вильна: Тип. «Артель печатного дела», 1913. 48 с.

112. Энцыклапедыя гісторыі Беларусі: У 6 т. Мінск: БелЭн ім. П. Броўкі, 1993–2003.

113. *Ярославцев С. И.* Город Климовичи Могилевской губернии: Геогр.-стат. очерк. Вильна: Изд. Сев.-Зап. отд. Император. Рус. геогр. о-ва, 1914. 35 с.

114. *Baliński M., Lipiński T.* Starożytna Polska pod względem historycznym, geograficznym i statystycznym. Wyd. 2-e, popr. i uzupełn. Warszawa: Nakł. Druk. S. Orgelbranda i Synow, 1886. T. IV. 876+XIII s.

115. *Dyczkowski A.* Słonim: Historia i zabytki. Warszawa: Wyd. Fund. «Historia pro Futuro», Warszaw. Oficyna Wyd. «Gryf», 1992. 21 s.

116. *Goldberg G.* Zarys dziejów miasta Słonima z ilustracjami i planem miasta. Słonim: Druk. Spółdz. «Express», 1934. 64 s.

117. *Hedeman O.* Historja powiatu Brasławskiego. Wilno: Nakł. sejmiku Brasław., 1930. 484 s.

118. *Hedeman O.* Dzisna i Druja: Magdeburskie miasta. Wilno: Nakł. T-wa przyjaciól nauk w Wilnie, 1934. 8+486+3 s.

119. *Hedeman O.* Głębokie: (Szkic dziejów). Wilno: Nakł. oddziału Polsk. t-wa krajoznawczego w Głębokiem, 1935. 59 s.

120. *Horoszkiewicz R.* Krótki zarys dziejów Brześcia nad Bugem. Brześć n/B: Druk. «Brygada», 1926. 16 s.

121. *Horoszkiewicz R.* Pińsk i jego okolice. Pińsk: Nakł. oddziału Pińskiego P. T. K., 1926. 29 s.

122. *Horoszkiewicz R.* Notatki historyczne o niektorych miejscowościach powiatu Pińskiego. Pińsk: Nakł. oddziału Pińskiego P.T.K., 1926. 38 s.

123. *Horoszkiewicz R.* Powiat Stoliński: (Notatki historyczne). Brześć n/B: Nakł. Inst. szerzenia praktycznej wiedzy rolniczej, 1930. 31 s.

124. *Horoszkiewicz R.* Tradycje ziemi Pińskie. Wyd. 2-e, uzupełn. Warszawa: Główna Księgarnia Wojskowa, 1935. 55 s.

125. *Jakimowicz R.* Dawidgródek. Pińsk: Polskie t-wa krajoznawcze w Dawidgródku i Pińsku, 1939. 47 s.

126. *Jankowski Cz.* Powiat Oszmiański: Materjały do dziejów ziemi i ludzi: W 4 cz. Petersburg; Kraków: Druk. Anczyca i Spółki, 1896–1989.

127. *Jodkowski J.* Grodno, z 28 ilustracjami i planem miasta. Wilno: Nakł. księgarni J. Zawadzkiego z udziałem zapomogi dep. sztuki min. W.R. i O.P., 1923. 119 s.

128. *Jodkowski J.* Grodno i okolice w zaraniu dziejów Litwy i Rusi nad Niemnem. Grodno: Zakł. Graficzne L. Mejlachowicza, 1928. 11 s.

129. *Jodkowski J.* Śródmieśce Grodzieńskie dawne a dzisiejsze. Grodno: Osodne odbicie z «Nowego Dzennika Kresowego», 1930.

130. *Jodkowski J.* Ulice grodzieńskie w świetle historji i topołogji. Grodno: Osobne odbicie z «Nowego Dziennika Kresowego», 1931. 12 s.

131. *Kaczorowski B.* Grodno: Historia i zabytki. Warszawa: Wyd. Fund. «Historia pro Futuro», Warszaw. Oficyna Wyd. «Grif», 1991. 39 s.

132. *Kaczorowski B.* Nowogródek: Historia i zabytki. Warszawa: Wyd. Fund. «Historia pro Futuro», Warszaw. Oficyna Wyd. «Grif», 1992. 32 s.

133. *Kuncewicz A.* Plany przeglądowe miast Polskich. Warszawa: Wyd. zakł. architektury Polskiej, 1929. 33+G s.

134. *Łorentz St.* Wycieczki po województwie Wileńskiem. Wilno: Nakł. oddzialu Wileńskiego P.T.K., 1932. – 83 s.

135. *Łorentz St.* Wycieczki słonimskie. Słonim: Nakł. oddziału Słonimskiego P.T.K., 1933. 39 s.

136. *Maliszewski E.* Przewodnik po gubernji Grodzieńskiej: Zarys statystyczno-opisowy. Warszawa: Wyd. Straży Kresowej, 1919. 39 s.

137. *Marczak M.* Przewodnik po Polesiu. Brześć n/B.: Nakł. oddziału P.T.K., 1935. 160 s.

138. *Orda N.* Album wydoków gubernij Grodzienskiej, Wileńskiej, Minskiej, Koweńskiej, Wołyńskiej, Podolskiej, Kijowskiej, Witebskiej i Mochilowskiej, w trzech seryach... Warszawa: Litograf. M. Fajansa, 1876. 92 s.

139. *Orda N.* Album widoków historycznych Polski: Zrysowany z natury. Gdańsk: Oficyna Wydawnicza, 1991. 140 s.

140. *Ossendowski F.* Polesie. Poznań: Wyd. Polskie «R. Wegner», 1934. 202 s.

141. *Pawłowicz E.* Nowogródek w XIX wieku. Lwów: Nakł. autora. 1902. 171 s.

142. Polesie: Fotografie z lat dwudziestych i trzydziestych / Skład. G.Ruszczyk. Warszawa: Inst. Sztuki Polsk. Akad. Nauk, 1996. 247 s.

143. *Remer J.* Wilno i województwo Wilenskie // Polska w krajobrazie i zabytkach: Zb. art. Warszawa: Złotnicki, 1930. T. II. S. 115–122.

144. *Rewieńska W.* Bereza Kartuska, wybrane pozdzialy z antropogeografii miasteczka Bereza Kartuska... Wilno: Wyd. z zasiłku Funduszu Kultury Nar., 1934. 64+10 s.

145. *Rewieńska W.* Miasta i miasteczka w półlnocno-wschodniej Polse. Wilno: Drukarnia artystyczne «Grafika», 1938. 145 s.

146. *Rouba N.* Przewodnik po Litwie i Bialejrusi. Wilno: Wyd. «Kurjera Litew.», 1912. 216 s.

147. *Rozanów M.* Powiat Prużański: (Szkic historyczny). Prużana: Nakł. druk. Prużańsk. Powiat. Związku Miedzykomunalnego, 1935. 144 s.

148. *Siennicki J., Karczewski A.* Województwo Poleskie //Polska w krajobrazie i zabytkach: Zb. art. Warszawa: Złotnicki, 1930. T. II. S. 94–106, 193–232.

149. Słownik geograficzny Królestwa Polskiego i innych krajów słowiańskich: W 14 t. / Pod red. F. Sulimiershiego, B. Cheobowskiego, W. Walewskiego. Warszawa: Nakł. W. Walewskiego, 1880–1895.

150. *Studnicki W.* Z przeszlosci ziemi Wileńskiej // Wilno i Ziemia Wileńska: Zb. art. Wilno: Wyd. wojewódz. komitetu regional., 1930. S. 155–172.

151. *Taurogiński B.* Nieśwież. Warszawa, 1937. 71 s.

152. *Wisłocki A., Karczewski A.* Województwo Nowogródzkie // Polska w krajobrazie i zabytkach: Zb. art. Warszawa: Złotnicki, 1930. T. II. S. 123–137, 273–320.

153. *Zmigrodzki J.* Nowogródek i okolice. Wyd. 3-e. Nowogródek: Nakł. Nowogródz. oddziału P.T.K., 1931. 124 s.

154. *Żarynowie M. i J.* Głębokie: Historia i zabytki. Warszawa: Wyd. Fund. «Historia pro Futuro», Warszaw. Ofic. Wyd. «Gryf», 1992. 16 s.

Принятые сокращения

БГАКФФД – Белорусский государственный архив кино-фото-фонодокументов (г. Дзержинск)

МБП – Музей Белорусского Полесья (г. Пинск)

МИКГО – Музей истории и культуры города Орши (г. Орша)

ПСЗРИ – Полное собрание законов Российской империи

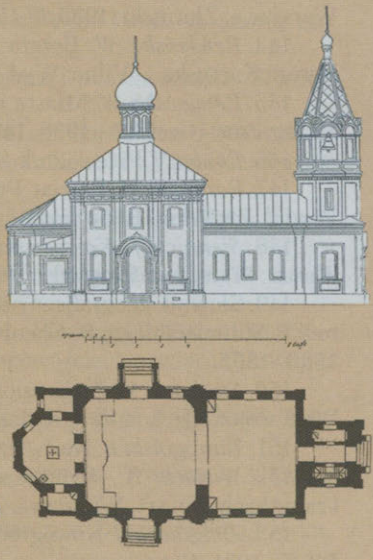
РГИА – Российский государственный исторический архив (г. Санкт-Петербург)

РМИР – Республиканский музей истории религии (г. Гродно)

Глава 2

САКРАЛЬНА-МАНУМЕНТАЛЬНАЕ ДОЙЛІДСТВА

(А. М. Кулагін)



2.1. Рэтраспектыўна-рускі стыль

Найбольш прыкметным і вызначальным на агульным фоне эклектыкі і гістарызму з'яўляўся рэтраспектыўна-рускі стыль, станаўленне якога перш за ўсё абавязана праваслаўнай царкве. З'яўленне на Беларусі ў другой палове XIX – пачатку XX ст. неймавернай колькасці і неабсяжнай разнастайнасці праваслаўных культавых збудаванняў у рэтраспектыўна-рускім стылі мела вызначаную ідэйна-палітычную, гісторыка-культурную і сацыяльна-эканамічную абумоўленасць. У 1850–1860-я гг., пасля паражэння ў Крымскай вайне, у архітэктуры Расійскай імперыі адраджаецца так званы «рускі стыль» як антыпод еўрапейскаму «сумнаму» (па выказванню А. С. Пушкіна) класіцызму. Так, праект царквы ў в. Гутава, выкананы ў ордэрных формах у 1854 г., ужо не задавальняе царкоўныя ўлады, якія патрабуюць будынак у «рускім стылі» [1].

Архітэктурныя з'явы і мастацка-эстэтычныя перакананні – гэта інтэгральнае вытворнае глабальных і істотных сацыяльна-эканамічных і гісторыка-культурных працэсаў у жыцці грамадства. Пасля паражэнняў нацыянальна-вызваленчых рухаў 1830–1831 і 1863–1864 гг. перад расійскім урадам паўстала праблема ўмацавання заходніх рубяжоў імперыі. Ахопленая ідэяй русіфікацыі царская адміністрацыя імкнулася як мага шырэй распаўсюдзіць у Паўночна-Заходнім краі прыярытэт праваслаўнай царквы. Найвышэйшы загад 1842 г. адносна ўчынення праваслаўных цэркваў на заходніх тэрыторыях Расійскай імперыі, у тым ліку і Беларусі, спрыяў, з аднаго боку, умацаванню пазіцый праваслаўя сярод мясцовага насельніцтва, а з другога – умацаванню заходніх межаў імперыі.

Цэнтральная і мясцовыя ўлады робяць захады па абмежаванні ўплыву каталіцкай царквы на Беларусі. З «падачы» царскага ўрада і пры актыўным садзейнічанні апалагета русіфікацыі на Беларусі галоўнага начальніка Паўночна-Заходняга краю генерала М. М. Мураўёва прыкметна пашыраецца і набывае беспрэцэдэнтныя маштабы царкоўнае будаўніцтва. Таму ў народзе найвысачэйша кананізаваныя цэрквы сталі называць «мураўёўкамі». Зацікаўленасць улад у пашырэнні царкоўнага будаўніцтва назіраецца ў звароце Мураўёва да гродзенскага губернатара ад 6 студзеня 1865 г.: «Ва ўсепадданейшай запіске маёй аб мерах да ўчынення Заходняга Краю я хадайнічаў, між іншым, аб водпуску да 500 тыс. рублёў з Дзяржаўнага Казначэйства на аднаўленне

і пабудову новых цэркваў у губернях Віленскай і Гродзенскай па таму прыкладу, як адпушчаны падобныя сумы па губерням Віцебскай, Магілёўскай і Мінскай, што і было зацверджана Дзяржаўным Саветам» [2]. Увасабляць бясспрэчнае панаванне царскай Расіі над Польшчай, якая страціла сваю незалежнасць стагоддзе таму пры падзелах Рэчы Паспалітай, было заклікана будаўніцтва ў 1894–1912 гг. у цэнтры польскай сталіцы – Варшаве – грандыёзнага праваслаўнага сабора Аляксандра Неўскага. Ён быў павінен уражваць не толькі сваёй грандыёзнасцю, але і высокімі мастацкімі годнасцямі. Адначасова сабор у гонар гэтага ж святога ўзводзіцца ў «рускім стылі» ў Таліне (1894–1900 гг.), у Рызе нават засноўваюцца два праваслаўныя манастыры: у 1893 г. – Троіца-Сергіеў жаночы, у 1896 г. – Аляксееўскі мужчынскі [3].

Для рэалізацыі гэтай будаўнічай праграмы 29 сакавіка 1864 г. у губернях былі створаны часовыя камітэты па будаўніцтву праваслаўных цэркваў. 29 красавіка 1864 г. ствараецца Часовы камітэт па будаўніцтву цэркваў па Гродзенскай губерні, адначасова – Літоўская будаўнічая камісія. Пры губернскіх праўленнях утвараюцца царкоўна-будаўнічыя прысутствы. 7 снежня 1867 г. выйшла Палажэнне «Аб парадку ўчынення праваслаўных цэркваў у дзевяці губернях Заходняга краю» [4], на падставе якога камітэты былі перайменаваны ў губернскія царкоўна-будаўнічыя прысутствы Міністэрства ўнутраных спраў. 13 чэрвеня 1890 г. па пастанове Дзяржаўнага савета царкоўна-будаўнічыя прысутствы з-пад нагляду міністэрства пераходзяць у падпарадкаванне праваслаўнай кансісторыі. Па палажэнню ў абавязкі губернскіх царкоўна-будаўнічых прысутстваў уваходзіла: агляд і вызначэнне стану цэркваў, састаўленне на іх будаўніцтва праектных матэрыялаў і каштарысаў, збор сведак аб прыходах і аб колькасці ў іх прыхаджан, вылучэнне асігнаванняў на будаўніцтва і рамонт храмаў, нагляд за царкоўна-будаўнічымі работамі і інш.

«Выбух» храмавага будаўніцтва абумоўліваўся, з аднаго боку, рэзкім павелічэннем колькасці праваслаўнага насельніцтва пасля далучэння уніятаў да Рускай праваслаўнай царквы па саборнаму акту ад 25 сакавіка 1839 г., з другога – спыненнем ганенняў і паляпшэннем сацыяльнаматэрыяльнага и прававога становішча вернікаў. Напрыклад, пераход у праваслаўе католікаў в. Моўчадзь і знішчэнне драўлянага касцёла ў 1867 г. паспрыяла будаўніцтву мураванай Петра-Паўлаўскай царквы [5]. Полацкая епархія ў 1888 г. налічвала 305 прыходаў, у тым ліку 12 сабораў і 6 манастыроў [6]. Праваслаўнае царкоўнае будаўніцтва XIX – пачатку XX ст. перабольшыла яго маштабы за ўсе папярэднія эпохі.

Паралельна з гэтым працэсам пачынаюцца пошукі нацыянальных форм у архітэктуры. Ідэя нацыянальнай архітэктуры абвяшчае пачатак перагляду пануючай вякамі сістэмы класіцыстычных каштоўнасцей. З 30-х гадоў XIX ст. класіцызм і створаныя ў яго час храмы асацыіруюцца з паняццем казарменасці і дэспатызму. Свае адносіны да класіцызму ў 1836 г. выказаў Аль-

фрэд дэ Музэт: «Не адбілася пячатка нашага часу ні на нашых дамах, ні на нашых парках, ні на чым. Бярэм з усіх стагоддзяў за выключэннем уласнага; нічога такога не бачыла ні адна іншая эпоха» [7]. Абстрактным, не адпавядаючым патрабаванням часу, пазагістарычным формам класіцызму супрацьпастаўляецца новы ідэал – нацыянальная архітэктура. Робіцца акцэнт на ўвасабленне нацыянальнай ідэі ў нацыянальных формах, што, адпаведна паняццям таго часу, азначала імітацыю вобразаў і прыёмаў старажытнарускага царкоўнага дойлідства. Узростам нацыянальнай свядомасці і вядомымі ідэйна-палітычнымі мэтамі царскага ўрада тлумачыцца нечаканае адданне вядучай ролі храмаваму праваслаўнаму дойлідству, бо яно становіцца ўсеагульным выражэннем і сімвалам народнасці і нацыянальнасці ў архітэктуры. Храм, узведзены ў нацыянальным стылі, становіцца сімвалам нацыі, нацыянальнай культуры, яе гістарычнай непаўторнасці і значнасці.

Інспіраванае Мікалаем I будаўніцтва ў «рускім стылі» – матэрыялізаваная ў архітэктуры ідэя афіцыйнай народнасці. Але названы стыль адлюстроўваў не толькі афіцыйна-нацыянальную палітыку, якая ў сваю чаргу з'явілася вынікам шырокага грамадскага патрыятычна-духоўнага руху, выкліканага эпахальнымі для дзяржавы падзеямі: перамогай ў Айчыннай вайне 1812 г., паўстаннем дзекабрыстаў, крызісам манархізму і станаўленнем буржуазнага дэмакратызму. Неабходнасць звяртання да родных вытокаў была ўсеагульным перакананнем, абумоўлена агульнаграмадскімі настроямі. У імітацыі старажытнарускай архітэктуры буржуазія, дваранства і сам урад бачылі сродак выхавання нацыянальнай свядомасці славян, што супрацьстаяла ўзмацненню замежнага ўплыву. Менавіта тая абставіна, што архітэктура Старажытнай Русі ішла ў разрэз з еўрапейскім Захадам і таму ўяўлялася выключна нацыянальнай, з'явілася вырашальнай у адраджэнні архітэктурнай традыцыі Візантыі.

Царква дала пачатак рускага напрамку ў архітэктуры. Менавіта нацыянальна-рамантычны мастацкастылявы напрамак, арыентаваны на аднаўленне традыцый і форм старажытнарускага царкоўнага дойлідства, спрадвечна рускай праваслаўнай мінуўшчыны, набывае шырокую рэалізацыю ў шматлікай плыні гістарызму ў архітэктуры Беларусі другой паловы XIX – пачатку XX ст. У гістарычнай старажытнарускай архітэктурнай рэстраспекцыі дойліды, заказчыкі і веруючыя бачылі асновы нацыянальнай культуры, яе глыбінныя вытокі, нарэшце вобраз Расіі, уяўленні аб яе гістарычным лёсе, нацыянальным характары. «Рускі стыль» займаў асабістае месца сярод усёй разнастайнасці гістарызму. У ім вызначылася цяга да нацыянальнай самабытнасці, увасабленнем якой лічылася старажытнарускае дойлідства. Усеагульны зварот да рускага гістарызму адлюстроўваў дух пакланення перад нацыянальнай гісторыяй, героікай мінулага, вялікімі продкамі – абаронцамі Радзімы.

У архітэктуры паслядоўна сцвярджаўся тэзіс, абвешчаны пры Мікa-

лаі І міністрам асветы графам С. С. Уваравым: «Самадзяржаўе, праваслаўе, народнасць». Яшчэ ў 1832 г. ён заклікаў да «стварэння правільнага, з глыбокай павагай і цёплай верай у сапраўды рускія ахоўныя пачаткі праваслаўя, самадзяржаўя, народнасці, якія з'яўляюцца апошнім якарам нашага выратавання і надзейнейшым залогам моцы і велічы нашай Бацькаўшчыны» [8]. Такім чынам, «рускі стыль» абвяшчаўся інструментам «ахоўнай палітыкі» царызму, увасабленнем яе афіцыйнага курса.

Але на самой справе ўсё было больш складаным. У айчынным мастацтвазнаўстве замацавалася меркаванне, што старажытнаруская архітэктурная рэтраспекцыя звязана толькі з коснай афіцыйнай ідэалогіяй мікалаеўскага часу. Цікавасць да нацыянальнай спадчыны характарызуе ўсю рускую культуру XIX ст., калі ўслед за першымі сумненнямі наконт перакананняў аб заходняй культуры як адзінай крыніцы для духоўнага развіцця, узнікла і ўзмацнілася патрэбнасць ведаць Расію і на гэтай аснове будаваць нацыянальную культурную канцэпцыю. Старажытныя храмы разглядаюцца і папулярызуюцца як сімвалы праваслаўя і проціпастаўляюцца каталіцкаму веравызнанню. У адпаведнасці з «Правіламі, якіх належыць трымацца пры будаўніцтве праваслаўных цэркваў і псаломшчыцкіх збудаванняў у Паўночна-Заходнім краі» (распрацаваны ў 1865 г.) «праваслаўныя храмы абавязаны служыць векавымі сведкамі вялікай эпохі адраджэння рускай народнасці ў Паўночна-Заходнім краі спрадвеку рускім, які пакутваў так доўга пад цяжарам Лацінска-Польскай прапаганды. А таму пабудова такавых павінна быць ажыццёўлена са зграбнасцю, капітальна і без залішняй паспешнасці» [9]. Гісторыя беларускага народа і яго культуры трактавалася з адкрыта манархічных і вялікадзяржаўных пазіцый. Яскравае сведчанне гэтаму – дзейнасць Віленскай археаграфічнай камісіі, выданні гісторыка-юрыдычных матэрыялаў і іншых зборнікаў дакументаў, якія тычыліся культуры Беларусі. Пачынаючы з 1830-х гг. праблема нацыянальнай самабытнасці Расіі, яе развіцця і культуры становіцца адной з найважнейшых праблем, якія стаялі перад грамадскай думкай. Народнасць стала не толькі прыладай афіцыйнай ахоўнай ідэалогіі, але і сцягам славянафільства. Як лічыў В. Р. Бялінскі, народнасць стала «альфай і амегай» Новага часу. Такім чынам, сцвярджэнне нацыянальнага напрамку ў архітэктуры адлюстроўвала настрой шырокіх грамадскіх колаў. Рэтраспектыўна-рускі стыль (пры ўсёй яго афіцыёзнасці) аб'ектыўна адпавядаў патрабаванням часу.

У агульнай казачна-быліннай эстэтычнай эйфарыі знаходзіліся не толькі дойліды. Руская гістарычная тэматыка літаральна захапіла мастакоў. Зварот да рускай архаікі характэрны для М. К. Рэрыха, І. Я. Рэпіна, В. І. Сурыкава, В. А. Сярова. Не абмінуў ён і кампазітараў – І. Г. Стравінскага, М. П. Мусаргскага, П. І. Чайкоўскага, М. А. Рымскага-Корсакава. Вядучыя рускія мастакі накіроўваюць свой творчы

тэмперамент на афармленне манументальных храмаў жывапісам як пропаведдзю – М. А. Врубель і В. М. Васняцоў ствараюць серыю эскізаў фрэсак Уладзімірскага сабора ў Кіеве, які будуецца ў «рускім стылі». В. М. і А. М. Васняцовы, П. П. Чысцякоў, Ф. Р. Райлян, М. В. Пакроўскі, М. Бруні, М. Кошалеў, В. Думітрашка ствараюць мазаікі для кафедральнага сабора Аляксандра Неўскага ў Варшаве (пазней перанесены ў Баранавіцкі сабор). Цудоўныя мазаічныя пано па эскізах А. Рабушкіна, М. Несцерава, В. Васняцова, Н. Харламава выконваюцца для храма «Спас на крыві» ў Санкт-Пецярбургу. Мноства фасадаў афармяў дэкаратыўнай пластыкай рускі скульптар Д. І. Іенсен.

Гэта прадвызначыла поўны і безадмоўны прыярытэт вяртання да старажытнарускага дойлідства ў архітэктуры шматлікіх новых храмаў. Ва ўяўленні таго часу формы старажытнарускага дойлідства здаваліся пазбаўленымі кананічнай закасцянеласці і здольнымі да далейшага развіцця, што быццам бы адкрывала шлях да стварэння сучаснай нацыянальнай архітэктуры. Таму знішчальную крытыку ідэолаг «рускага стылю» У. В. Стасаў дае любым архітэктурным запазычанням з мінулага, акрамя старажытнарускіх [10]. В. І. Свіязеў асмеліўся нават параўнаць рэтраспектыўна-рускі стыль з казачнай мовай А. С. Пушкіна [11]. Шырокая рэалізацыя «русского штиля» ў царкоўным будаўніцтве з яго цыбулепадобнымі купаламі і макаўкамі, востраканцовымі шатрамі званіц, закамарамі і какошнікамі, дэкаратыўным узароччам, была прадвызначана і дзеючым на той час агульнарасійскім Будаўнічым статутам [12].

З гэтай нагоды пашыраецца даследаванне архітэктурна-гістарычнай спадчыны Краю. Д. М. Струкаў грунтоўна вывучае полацкае царкоўнае дойлідства, В. В. Гразноў праводзіць комплекснае навуковае даследаванне помнікаў архітэктуры XII ст., у прыватнасці Барыса-Глебскай царквы ў Гродне [13]. Выяўленнем твораў старажытнабеларускай архітэктуры займаўся А. П. Сапуноў [14]. У маі 1892 г. Імператарскае Маскоўскае археалагічнае таварыства камандзіравала акадэміка А. М. Паўлінава ў Віцебскую губерню для абследавання і «апісання ў навуковых адносінах старажытных храмаў, цэркваў, манастыроў» [15]. Пры гэтым адзначалася, што вынікі даследавання «крайне важкія для высвятлення форм і спосабу муроўкі старажытных царкоўных будынкаў і будуць мець вельмі сур'ёзную значнасць для гісторыі царкоўнага дойлідства ў Расіі» [16]. У 1910 г. гісторык мастацтваў І. Э. Грабар, які аб'яднаў шэраг патрыятычна настроеных архітэктараў, распачаў фундаментальнае даследаванне рускага дойлідства, вынікам якога з'явілася шасцітомнае выданне «Гісторыі рускага мастацтва».

Цікавасць да айчыннай старажытнай культуры, яе нацыянальных мастацкіх каштоўнасцей выклікала ў другой палове XIX ст. новыя адносіны да старажытных збудаванняў, якія ўспрымаліся не толькі сведкамі гісторыі, але і мастацкімі помнікамі, што заслугоўваюць аховы і вывучэння. І хаця імкненне гэта

на практыцы рэалізавалася марудна, але з'яўлялася знамянальным. Жорстка паўстаюць пытанні захавання старажытных архітэктурных рарытэтаў XII ст.: Каложскай царквы ў Гродне і Дабравешчанскай – у Віцебску. Стан гродзенскай Каложы і камянецкай Белай вежы разглядае ў 1896 г. Імператарская археалагічная камісія. У 1904 г. пры Свяцейшым Сінодзе была створана камісія па рэстаўрацыі Каложскай царквы, у склад якой увайшлі член тэхнічна-будаўнічага камітэта гаспадарчага праўлення пры Сінодзе прафесар архітэктуры А. Н. Памяранцаў (старшыня), член Агульнай прысутнасці таго ж праўлення грамадзянскі інжынер П. І. Дзмітрыеў, прадстаўнік ад Імператарскай археалагічнай камісіі архітэктар-мастак П. П. Пакрышкін, гродзенскі губернскі архітэктар І. К. Плотнікаў [17]. Віленскі генерал-губернатар дасылае ў камісію свайго прадстаўніка – выкладчыка Віленскага настаўніцкага інстытута, мастака імператарскай Акадэміі мастацтваў, стацкага саветніка В. В. Гразнова. На месцы камісія вывучыла стан царквы, даследавала бераг Нёмана. У 1914 г. архітэктар камісіі П. П. Пакрышкін нават стварае праект рэстаўрацыі царквы (не быў рэалізаваны). У той жа час многія старыя цэрквы (не менш высокай гісторыка-мастацкай каштоўнасці) звычайна зносілі, а на іх месцы ўзводзілі новыя «благолепные» храмы, нягледзячы на рэкамендацыю Імператарскай археалагічнай камісіі пераносіць іх у іншыя месцы. Шмат што зрабіў у галіне вывучэння беларускага старажытнага храмабудаўніцтва наш суайчыннік – прафесар Пецярбургскай Духоўнай Акадэміі, гісторык М. В. Каяловіч і яго шматлікія вучні, якія дзейнічалі «пад амафорам» праваслаўных брацтваў. Але вядучымі цэнтрамі вывучэння царкоўнай гісторыі ў Беларусі з'яўляліся епархіяльныя царкоўна-археалагічныя камітэты.

Думка аб дабратворнасці адраджэння традыцый старажытнарускага дойлідства для сучаснай архітэктурнай практыкі па сутнасці захапіла ўсіх рускіх дойлідаў. Многія з іх адыгралі вялізную ролю ў збудаванні праваслаўных храмаў на Беларусі – Л. М. Бенуа, В. І. Струеў, І. А. Фамін, У. Ф. Коршыкаў. Для рэалізацыі шырокай будаўнічай праграмы Сінод у 1870-я гг. накіроўвае на Беларусь плеяду архітэктараў на чале з П. Мяркулавым для праектавання і будаўніцтва праваслаўных храмаў і прыстасавання пад іх шэрагу каталіцкіх касцёлаў [18]. Пасля заканчэння ў 1878 г. курса Пецярбургскага будаўнічага вучылішча накіроўваюцца ў будаўнічае аддзяленне Гродзенскага губернскага праўлення на пасаду грамадзянскага інжынера П. Залатароў [19], у 1868 г. – у якасці малодшага інжынера Чэкмасаў [20]. У розных епархіях працавалі такія рускія дойліды, як А. Ладніцкі, Ф. Афанасьеў, У. Срока, А. Нектар'еўскі і інш. Царкоўнае будаўніцтва было ўскладзена на губернскіх архітэктараў. Мінскі архіерэй Мітрафан у 1909 г. запрашае выхаванца Санкт-Пецярбургскай Акадэміі мастацтваў В. І. Струева на пасаду епархіяльнага архітэктара. Віцебскі губернскі архітэктар У. Ф. Коршыкаў праектаваў

храмы ў Полацку (Крыжаўзвіжанскі сабор, 1902 г.), Лепелі (сабор, 1896 г.), цэрквы ў вёсках Бачэйкава і Марцінава (1902–1906 гг.), Нова-Замшаны і Нача (1905 г.), Старое Сяло і Астраўскія (1900 г.), будынак духоўнай семінарыі ў Віцебску (1898 г.). Значную дзейнасць у царкоўным будаўніцтве на Віцебшчыне ажыццявілі архітэктары В. В. Пакроўскі (в. Валынцы), А. Паўлоўскі і П. Вінаградаў (жаночае епархіяльнае вучылішча ў Полацку). Літоўскі епархіяльны архітэктар Шпакоўскі стварае шэраг праектаў праваслаўных храмаў на Віцебшчыне ў рэтраспектыўна-рускім стылі (в. Ёды, 1912 г.); будаўніцтвам для праваслаўнага ведамства займаўся мінскі губернскі архітэктар М. П. Чахоўскі (Мінская духоўная семінарыя, рэканструкцыя Кацярынінскай царквы ў Мінску); на Гродзеншчыне працаваў епархіяльным архітэктарам Цярноўскі (цэрквы ў вёсках Глоўсевічы, Галоўчыцы і інш.). Культавым будаўніцтвам непасрэдна займаліся губернскія архітэктары Беціні (праект царквы ў г. Гарадок, 1832 г.), Віскончі і інш. Міграцыя стылю падаўжаецца далей Беларусі – у Польшчу. У 1894 г. пецярбургскі прафесар, архітэктар Л. М. Бенуа ўзводзіць у Варшаве кафедральны сабор Аляксандра Неўскага.

Расійская казна аказывала магутную фінансавую падтрымку праваслаўнаму храмабудаўніцтву ў Паўночна-Заходнім краі. Так, урад задаволіў хадайніцтва прыхаджан в. Гутава і святара Ф. Лаўрыновіча на будаўніцтва новага мураванага храма замест струхнелага драўлянага [21]. Дзеля ўзвядзення прыходскай мураванай Пакроўскай царквы ў в. Пачапава ўрад у 1867 г. вылучыў 10 700 рублёў [22]. Для прыстасавання пад праваслаўную царкву былога касцёла мальційскага ордэна ў Сталовічах урад вылучыў 9 000 рублёў [23]. Расійская казна вылучае 2158 рублёў для будаўніцтва званіцы да скасаванага касцёла картузіанскага кляштара ў Бярозе з мэтай надання яму выгляда праваслаўнага храма [24]. У 1860 г. царскі ўрад вылучыў грошы на будаўніцтва мураванай царквы Пакрова Прасвятой Багародзіцы ў в. Доўск [25]. Для пераўтварэння рымска-каталіцкага барочнага касцёла ў Заслаўі ў праваслаўны храм казна вылучыла ў 1868 г. 2 тыс. рублёў, а ў 1878 г. яшчэ 7 тыс. рублёў [26]. Ініцыятарам адраджэння старажытнай праваслаўнай Крупчыцкай царквы пад Мінскам у 1856 г. з'явіўся начальнік Мінскай губерні Ф. Н. Шкларэвіч [27]. Для будаўніцтва Сімяонаўскага сабора на Кобрынскім фарштаце ў Брэсце быў зацверджаны асобны Камітэт пад узначаленнем каменданта Брэст-Літоўскай крэпасці генерал-лейтэнанта Барталамея І з тым, каб работы па ўзвядзенні храма былі выкананы на працягу трохгадовага тэрміну і не выходзілі за памеры «Высачайша асігнаванай сумы».

Каштарыс будаўніцтва царквы часам дасягаў значнай сумы. Напрыклад, тыпавыя мураваныя цэрквы для вёсак Храпавічы, Усая, Чэрствяты Лепельскага павета па каштарысу абышліся ў межах 20–21 тыс. рублёў кожная – вельмі значная на той час сума [28]. Сродкі на будаўніцтва і ўтрыманне цэркваў пасту-



80. Будаўніцтва новага касцёла ў в. Ст. Васілішкі. Фота Я. Балзункевіча пачатку XX ст.

палі ад царкоўных маёнткаў (з разнастайнымі льготамі), штогодніх дзесяцін і грашовых узносаў з двароў, збораў з храмавых святаў, добраахвотных ахвяраванняў. Аднак пераважна храмы будаваліся за кошт ахвяраванняў прыхаджан. Прыходскія цэрквы сапраўды з'яўляліся народнымі, бо ў асноўным будаваліся на сродкі прыхаджан па «прыгавору» сялянскага сходу: з кожнага гаспадара – тры рублі, з батрака, салдата і ўдавы – адзін [29]. На народныя грошы ўзводзіцца храм Хрыста Збавіцеля ў Маскве. Сродкі ў 30 тыс. залатых чырвонцаў на будаўніцтва Мікалаеўскага сабора Брэсцкай крэпасці былі сабраны афіцэрамі брэсцкага гарнізона і вайсковым духавенствам. На сродкі 120-га пяхотнага Серпухоўскага палка ў 1910 г. была збудавана Аляксееўская царква на Камароўскай плошчы Мінска. «Сяляне Кобрынскага павета выказалі жаданне пабудаваць у г. Кобрыне ў памяць вызвалення іх з прыгоннай залежнасці мураваную праваслаўную царкву ў імя св. Ал. Неўскага, з добраахвотных ахвяраванняў, у чым выказалі гатоўнасць прыняць удзел як дзяржаўныя сяляне таго павета, так і мясцовыя чыноўнікі і кватэруючыя войскі» [30]. На гэтую ініцыятыву адрэагаваў М. М. Мураўёў 7 жніўня 1864 г.: «аб іх вернападданіцкіх пачуццях будзе даведзена мною да Высачайшай Яго Імператарскай Вялікасці сведкі» [31].

Рэалізуючы ідэалагічную палітыку ўрада мясцовыя губернатары прымушаюць памешчыкаў інвесціраваць будаўніцтва праваслаўных храмаў у сваіх маёнтках: «па загаду Губернатара сродкі на будаўніцтва царквы (у в. Моўчадзь. – *А. К.*) у суме 2475 р. спаганяць з навакольных памешчыкаў з-за незаможнасці прыхаджан і шэрагу неўраджаеў і падзяжу жывёлы» [32].

Добраахвотнае садзейнічанне храмабудаванню аказывалі мясцовыя памешчыкі праваслаўнага веравызнання. Так, «памешчыкі, якія маюць нерухомую маёмасць у Молчадскай воласці, ахвяравалі на ўчыненне царквы: памешчык Стаброўскі – ахвотна згадзіўся адвесці зямлю пад будаўніцтва цаглянага



81. Будаўніцтва царквы ў в. Збляны. Фота Я. Балзункевіча пачатку XX ст.

завода, а іншыя памешчыкі выказалі жаданне ахвяраваць патрэбную колькасць лесу» [33]. Сапраўдны стацкі саветнік В. І. Паўлаў на свае сродкі ў маёнтку Чэрніхова ў 1895 г. узводіць новую Параскеўскую царкву з «вельмі прыстойным іканастасам» [34]. Нягледзячы на гэта, да храмабудавання абавязвалі і афіцыйныя ўлады. Напрыклад, губернскім начальнікам былі прыняты вырашальныя меры, каб прымусіць уладароў маёнтка Моўчадзь Булгакаў учыніць новую царкву [35]. Па загаду губернатара з навакольных памешчыкаў (Е. Булгака, К. Пілецкага, ротмістра Ф. Пясецкага, абывацеляў Ф. Валіцкага і інш.) таксама былі спагнаны сродкі на будаўніцтва гэтай царквы [36]. За кошт памешчыцы маёнтка Воўчын Пуслоўскай у 1868 г. ажыццёўлена пераўтварэнне Троіцкага касцёла ў царкву [37]. Пакроўская царква (1819 г.) у в. Арэхаўна будуецца сродкамі Мікалая Юзэфа Грабніцкага. Будаўніцтва ў 1866 г. Духаўскай царквы ў в. Азёры фінансуе ўладар маёнтка Валіцкі [38]. У Прыбалтыцы праваслаўнае храмабудаванне спансіруе мясцовае рускае купецтва [39].

Пасля паражэння паўстання 1863–1864 гг. большая частка сродкаў, сабраных з інсургентаў у выглядзе штрафаў і кантрыбуцый, стала выкарыстоўвацца на пабудову цэркваў і ўтрыманне праваслаўнага духавенства. На кантрыбуцыйныя сродкі, напрыклад, узводзяцца цэрквы ў Сямятычах, Высока-Літоўску і шматлікіх іншых беларускіх паселішчах [40]. З кантрыбуцыі, спагна-

най з шляхты Бельскага павета ў 1863 г., вылучаецца 4000 рублёў на будаўніцтва Пакроўскай царквы ў Кобрыне [41]. Такая ж сума вылучаецца з кантрыбуцыйных сродкаў, спагнаных па Гродзенскай губерні, для будаўніцтва царквы ў Бельску і Сафійскага сабора ў Гродне [42].

Будаўніцтва храма звычайна аддавалася з таргоў у падрад купцам [43]. Так, сын купца другой гільдыі Н. Буткоўскі разам з падрадчыкамі Скідзельскім і А. Прэхнерам будуе храмы ў Слонімскім павеце (мястэчкі Косава і Дварэц, вёскі Дабромысль, Івацэвічы, Мілавіды, Міжэрычы) [44]. Не адыходзіў у бок ад гэтай важнай ідэйна-палітычнай дзяржаўнай праграмы і расійскі ўрад, які фінансіраваў (у асноўным дадаткова) будаўніцтва храмаў (Аляксандра-Неўская царква ў в. Індура [45]). Непасрэдны ўдзел ва ўсталяванні праваслаўя ў Беларусі прымалі і імператарскія асобы. Для аднаўлення старажытнай праваслаўнай Праабражэнскай царквы ў Заслаўі імператрыца Марыя Аляксееўна ў 1860 г. ахвяравала літургічную утвар; у 1868 г. імператар Аляксандр II для суседняй царквы Маці Божай (былы касцёл Св. Марыі) – абраз св. Аляксандра Неўскага ў сярэбранай аправе [46]. Яны ўсяляк падтрымлівалі дзейнасць у гэтай галіне святароў: «Гасудар Імператар, па ўсепадданейшаму дакладу сінадальнага Обер-Пракурора ... усеміласцівейша зрабіў ласку 25 лістапада сышоўшага года (1906 г. – *А. К.*) на саправысленне святара Мікалаеўскай царквы мястэчка Петрыкаў Мазырскага павета Вячаслава Якубовіча за стараннасць, якая выразілася ў схіленні прыхаджан да ахвяравання больш 30 000 рублёў на будаўніцтва храма ў названым мястэчке, да ордэна св. Ганны 3-й ступені» [47].

Падрадчыкамі царкоўнага будаўніцтва таксама часцей ўсяго выступаюць прадстаўнікі пазабеларускіх губерняў. Так, падрад на будаўніцтва Крыжаўзвіжанскай царквы ў Высока-Літоўску выступае мешчанін Навазыбкаўскага павета Чарнігаўскай губерні Г. А. Назараў [48]. Ён жа разам з суайчыннікамі І. Завенакам, В. Хмельнікавым, І. Цітовым бярэ падрад па кантракту 1 жніўня 1865 г. на будаўніцтва Ушэсцеўскай царквы ў в. Вельямовічы.

Прыкметна, што ў царкоўным будаўніцтве Беларусі значная доля належала падрадчыкам-яўрэям. Так, царква ў Мілавідах узводзіцца ў 1860-х гг. у трохгадовы тэрмін падрадчыкамі-яўрэямі Н. Буткоўскім, Ш. Скідзельскім і А. Прэхнерам [49]. Адначасова імі заключаны кантракт на будаўніцтва шасці новых цэркваў Слонімскага павета. Аднак іх дзейнасць не заўсёды вылучалася празрыстасцю. Напрыклад, «пры перабудове Раготнінскага і Рэндзінаўскага касцёлаў у праваслаўныя цэрквы Буткоўскі меў работ на 10 000 руб. Аказаўся няспраўным падрадчыкам пры перабудове Поразаўскай царквы. Цалкам абанкруціўся няўдачным продажам лесу і ўтрыманнем гарэлачнага падвала» [50]. У гэтай галіне існавала вядомая канкурэнцыя. Дастаткова відавочна гэта бачна са скаргі А. Прэхнера, які называе сябе скульптарам, губернатару: «Нынe даведваючыся, што будаўніцтва царквы ў мястэчку Моўчадзь Слонімскага павета часовы Слонімскі

царкоўны камітэт мае намер аддаць з падрада нейкаму яўрэю, які, па майму меркаванню, не можа разумець абавязкі падрадчыка па будаўніцтву цэркваў, я асмельваюся пакорнейша прасіць Ваша Правасхадзіцельства... зрабіць Начальнічаскае распараджэнне аб аддачы будаўніцтва гэтай царквы мне, як чалавеку, які займаецца гэтымі работамі звыш 15 год і мае патэнт аб навуках, а таксама пры пастаянных правядзеннях работ сведчанні» [51]. Таргі на будаўніцтва Міхайлаўскай царквы ў в. Гутава ў 1892 г. выіграў вілейскі купец другой гільдыі Маісей Піменаў [52].

2.2. Руска-візантыйскі напрамак

Першы напрамак старажытнарускай архітэктурнай рэтраспекцыі вызначаюць як руска-візантыйскі (візантыйскі, новавізантыйскі). Ён быў выведаны па старажытных узорах канстанцінопальскіх цэркваў, «адкуль пайшла руская нацыянальная архітэктура». Менавіта візантыйская архітэктура «перайшла» ў першыя старажытнарускія храмы з прыняццем хрысціянства ў 988 г. Адтуль, ад «прамаці праваслаўнай царквы» Візантыі, Русь прыняла канон крыжова-купальнага і чатырохчасткавага пяцікупальнага храма. Таму ў парэформенай Расіі адзінымі гістарычнымі каранямі рускага нацыянальнага дойлідства ў супрацьлегласць пятроўскім пераўтварэнням і класіцызму была прынята хрысціянская архітэктура Візантыі.

Ва ўмовах, калі дэмакратыя адваёўвала ў Еўропе адну пазіцыю за другой, вяртанне расійскага самадзяржаўя да Візантыі сімвалізавала непарушную магутнасць абсалютысцкай манархіі як улады Божай. Пасля перамогі над Напалеонам і падаўлення снежаньскага паўстання 1825 г. у архітэктурных колах узрасло сумненне ў сучаснасці і актуальнасці класіцызму і яго адпаведнасці рускім мастацкім традыцыям, звычкам і ўмовам жыцця. У гэтым рэчышчы ўзнікае ідэалагічная плынь – так званае славянафільства, якое абвясціла Старажытную Русь сапраўдным носьбітам нацыянальнай самабытнасці і спадчынніцай Візантыі. Ідэолагі славянафільства, як і адэпты «афіцыйнай народнасці», упэўнена падтрымліваюць руска-візантыйскі стылявы напрамак. Як сакралізацыя ідэі манархіі візантыйскі стыль быў выкарыстаны нават баварскім каралём Людзвігам II для стварэння Тронай залы ў 1886 г. у сваёй замкавай рэзідэнцыі Нойшванштайн.

Звяртанне да славянскай архітэктурнай старажытнасці А. К. Красоўскі тлумачыў тым, што «візантыйскі стыль у сярэднія вякі не паспеў цалкам развіцца, што ён пакінуты ў зародку, і што, такім чынам, нашай уласнай дзейнасці застаецца поле для творчасці і для ўдасканалення тых пачаткаў» [53]. Асабліва ён прапагандаваў візантыйскі стыль для царкоўнага будаўніцтва: «Раманскі стыль, не паспеўшы развіцца, быў выціснуты ў XII ст. гатычным стылем; а Візантыйскі, да якога належаць першыя храмы, уздвігну-

тыя хрысціянамі, даў пачатак формам царкоўнай архітэктуры; формы гэтыя, з разнастайнымі відазмяненнямі, захоўваюцца дагэтуль» [54]. Напрамак характарызуецца глыбокім пранікненнем у гісторыка-архітэктурныя аналы, замілаваннем помнікамі хрысціянскай старажытнасці дамангольскай эпохі – манументальнымі храмамі Масквы, Уладзіміра, Пскова, Ноўгарада.

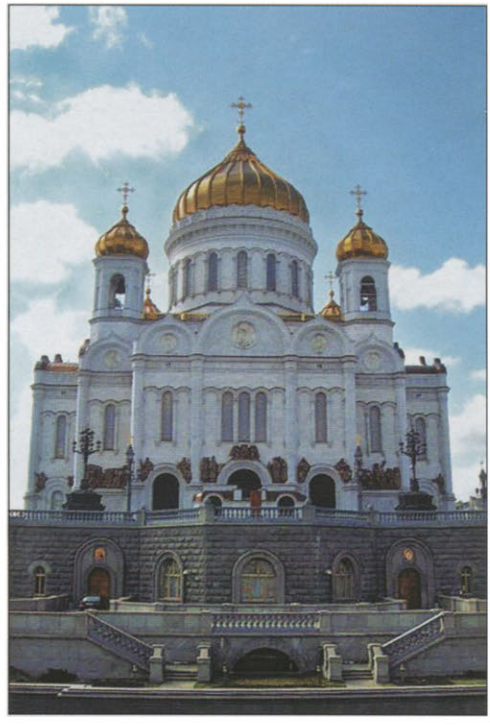
Аднак у адрозненне ад славянафілаў, асобныя мастацкія колы адмаўлялі ўкараненне руска-візантыйскага «імператарскага густу». Вядомы даследчык рускага дойлідства Л. В. Даль пісаў, што «...падабенства нашых цэркваў, пабудаваных у візантыйскім стылі, з сапраўднымі візантыйскімі храмамі – больш чым сумніўнае. ... што да стылю нашых візантыйскіх пабудоў нельга выкарыстаць эпітэта «рускі» [55].

Абгрунтоўваючы гэты напрамак рэтраспектыўна-рускага стылю, яго заснавацель, ідэолаг і натхніцель К. А. Тон пісаў, што «стыль Візантыйскі, які зрадніўся з даўніх часоў з элементамі нашай народнасці, учыніў царкоўную нашу архітэктуру» [56]. Фармальная сутнасць рэтравізантыйскага напрамку заключалася ў стварэнні архітэктурнага вобраза на аснове сімбіёзу форм сярэдневяковага рускага культавага дойлідства з элементамі візантыйскай архітэктуры. Звычайна гэта быў крыжападобны ці квадратны ў плане аб'ём з вялізным цэнтральным купалам на чатырох унутраных апорах і «апостальскімі» купаламі па вуглах, закамарамі над трохчастковымі фасадамі, вянцамі какошнікаў. Гэта задавальняла і патрабаванне Сінода аб абавязковым пяцікупаллі. Шмат запазычанняў адбываецца з архітэктурна-выразнага арсенала ўладзіміра-суздальскай і раннемаскоўскай архітэктурных школ, а таксама з элементамі формаўтварэння і дэкору сярэдневяковага візантыйскага дойлідства: характэрныя магутнай акругласцю формы, нізкія паўсферычныя купалы над цыліндрычнымі барабанамі, паўкупалы над апсідамі, магутныя аркі на фасадах адпаведна ўнутраным скляпенням, аркатуры з вісячымі калонкамі і інш. Але ў адрозненне ад старажытных «цёплых», літаральна рукамі створаных прататыпаў, царкоўныя манументы Новага часу вылучаюцца хоць і высокай выканаўчай будаўнічай культурай, але ў той жа час пэўнай сухасцю мовы, вывераной геаметрыяй і ідэальнай плоскаснасцю, дакладнасцю і ювелірнай акуратнасцю архітэктурнай формы.

Пачаткі гэтага напрамку ў архітэктуры праявіліся яшчэ ў сярэдзіне 1820-х гг., але за межамі дзяржавы і яе сталіцы. У гэты час буйнейшы рускі архітэктар-класіцыст В. П. Стасаў узводзіць ў рускай калоніі Патсдама царкву Аляксандра Неўскага (1826–1830 гг.) і Дзесяцінную царкву ў Кіеве (1828–1842 гг.). Пры гэтым дойлід кіраваўся пажаданнем імператара Мікалая I стварыць менавіта рускі нацыянальны храм, што і абумовіла яго зварот да візантыйскай царкоўнай старажытнасці.

Аднак абодва адзначаных вышэй твора яшчэ не былі характэрны для ўсёй рускай архітэктуры, але вызначылі наперад яе руска-візантыйскі напрамак з сярэдзіны XIX ст. Адоб-

раныя самім імператарам, яны аказалі моцны ўплыў на творчасць сапраўднага лідэра руска-візантыйскага напрамку маскоўскага архітэктара К. А. Тона. Яго першыя работы ў гэтым стылявым напрамку прывабілі гасудара ўвасабленнем грамадска-палітычнага ідэалу Расіі. У 1838 г. К. А. Тон выдаў альбом узорных праектаў цэркваў з прысвячэннем імператару Мікалаю I, у якога быў у прыдворным фаворы, дзе абгрунтаваў «візантыйскі» стыль як «сапраўды наш народны». Найвысачэйшым загадам 1841 г. праекты храмаў, створаныя Тонам, былі прапанаваны ў якасці ўзораў «сапраўдна нацыянальнай архітэктуры», а губернскім будаўнічым праўленням раілася, што «могуць з карысцю прымаемы быць у разуменне чарцяжы, складзеныя на пабудову праваслаўных цэркваў прафесарам Тонам». У 1844 г. быў выдадзены другі альбом чарцяжоў пабудаваных знакамітым архітэктарам цэркваў і праектаў храмаў у руска-візантыйскім напрамку, рэкамендаваных у якасці ўзорных для паўсюднага выкарыстання і перайманне. Яго стыль быў рамантычным водгукам, які набліжаў традыцыі старажытнарускай архітэктуры да сучаснасці, рабіў іх мастацка актуальнымі. Агульнарасійскі Будаўнічы статут прымушаў, каб «пры складанні праектаў на пабудову праваслаўных цэркваў пераважна і па магчымасці павінен быць захаваны густ старажытнага візантыйскага дойлідства» [57]. Усё гэта не толькі ўзаконіла стылістычную накіраванасць царкоўнай архітэктуры, але і прапагандавала і ўкараняла руска-візантыйскі напрамак як «на-



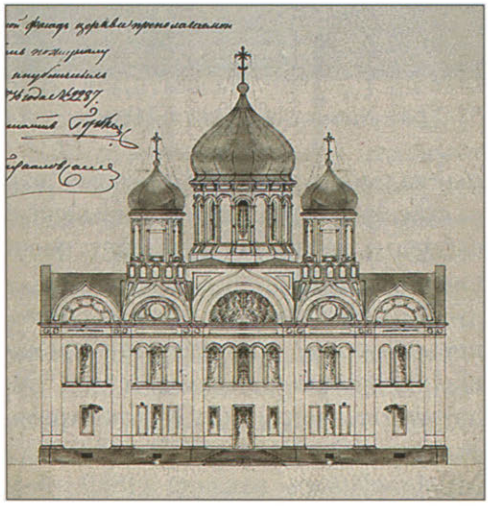
82. Храм Хрыста Збавіцеля, Масква

цыянальна-патрыятычны», таму што са старажытнымі руска-візантыйскімі саборамі звязвалі ідэю магутнасці і велічнасці Русі.

Адным з першых і самых уплывовых крокаў сцвярджэння руска-візантыйскага напрамку стала будаўніцтва па праектах К. Тона храма Хрыста Збавіцеля (1837–1883 гг.) і Мікалаеўскага вакзала (1849 г.) у Маскве. Іх архітэктура буйнейшымі скульптарамі і мастакамі надзелена ілюстрацыйнасцю і павествавальнасцю, адухатворана агульным пафасам перамогі ў Айчыннай вайне. Буйнейшымі ўзорамі «візантызму» ў Расіі з'явіліся Марскія саборы ў Кранштадце (1902–1903 гг.) і Ліепаі (1913 г.) – творы архітэктара В. А. Касякова. Але менавіта тонаўскія буй-



83. Марскі сабор, Ліепай



84. Праект царквы для Лепеля. Архітэктар Д. Вісконці, 1836 г.

нейшыя збудаванні, якія выклікалі адчуванне спакою і ўпэўненасці, і моцная афіцыйная ўладавая падтрымка аказалі значны ўплыў на шырокамаштабнае царкоўнае будаўніцтва па ўсёй Расійскай імперыі, у тым ліку і ў беларускіх губернях. Тут ідэю «візантыйскага стылю» непасрэдна праводзіў вучань Тона – вядомы рускі дойлід Д. І. Грым, які пабудаваў Мікалаеўскія саборы ў Брэсце, Кіеве і Севастопалі. Але папярэднікам «тонаўскага стылю» ў Беларусі з'явіўся архітэктар Д. Вісконці, які стварыў праект царквы для Лепеля ў 1836 г. амаль адначасова з праектаваннем Тонам храма Хрыста Збавіцеля ў Маскве.

Ужо з 1840-х гг. незвычайна ўзрастае зацікаўленасць дойлідаў старажытнарускай і візантыйскай архітэктурнай спадчынай. Нават французскі паэт Г. Апалінэр адзначаў імкненне рускіх мастакоў да стварэння «школы, што адраджае візантызм» [58]. У імкненні да нацыянальнай самабытнасці мастакі звяртаюцца да традыцый візантыйскага жывапісу як першакрыніцы нацыянальнага мастацтва.

Руска-візантыйскі напрамак увасобіўся і ў праваслаўнай царкоўнай архітэктуры Беларусі. Менавіта ў ім створаны буйнейшыя архітэктурныя манументы другой паловы XIX – пачатку XX ст.

Прыхільнікам руска-візантыйскага напрамку быў рускі архітэктар Д. І. Грым, які пабудаваў у 1865–1879 гг. магутны Мікалаеўскі сабор у Брэсце – архітэктурна-кампазіцыйны цэнтр Брэсцкай крэпасці [59]. У сваім праекце Грым, верагодна, арыентаваўся на храм Каталікон у Стамбуле (XI ст.): прысадзістая трактоўка аб'ёмнай кампазіцыі, трохнефавая базіліка, дахі-бочкі, нізкі арамадны сферычны купал сяродкрыжжа на шаснаццацігранным цыліндрычным барабане, шырокія арачныя закамары. Галоўны фасад



85. Мікалаеўскі сабор, Брэст

завершаны магутнай паўкруглай аркай: першы ярус вылучаны арачным уваходным парталам, другі – пяціпралётнай аркадай, над якой быў размешчаны гадзіннік-куранты. Аналагічную трактоўку атрымалі тарцы бакавых прыдзелаў. Гарызантальную развітасць архітэктурнай кампазіцыі падкрэслівалі трох- і пяцічасткавыя, размежаваныя калонкамі арачныя вокны бакавых фасадаў. Вуглы храма крапаваны калонамі ў тры ярусы. Крапоўку масіўных аб'ёмаў узбагачаюць закамары, аркатуры, крыжы-нішы, зубчастыя фрызы, карнізы на сухарыках – увесь архітэктурна-дэкаратыўны арсенал старажытнарускай царкоўнай архітэктуры. Унутры перакрытыя цыліндрычнымі скляпеннямі нефы размежаваны магутнымі аркадамі.

Адным з буйнейшых храмаў «новавізантыйскай» трактоўкі з'яўлялася царква ў імя Казанскага абраза Маці Божай у Мінску, якая была ўзведзена пасярод сучаснай плошчы Мяснікова ў 1912–1914 гг. намаганнямі служачых чыгуначнага ведамства [60]. Твор манументальнай архітэктуры ўражваў урачыстасцю і маштабнасцю, меў надзвычай складаную шматаб'ёмную ярусную кампазіцыю, узнятую на высокі гранітны цокаль. Яе вертыкальнай дамінантай з'яўляўся ўжо знаёмы велізарны шаснаццацігранны светлавы барабан пад сферычным купалам, які завяршаў высокі чацверыковы аб'ём сяродкрыжжа з бакавымі паўкруглымі эркерамі пад сферычнымі пакрыццямі. З франтальнага боку храм вылучала шмат'ярусная званіца, верхні ярус-звон якой быў адкрыты арачнымі прасветамі і меў цыліндрычную форму і таксама завяршаўся паўсферычным купалам. Больш нізкім цыліндрычным купальным барабанам завяршаўся аб'ём трапезнай. Да яе далучаліся больш нізкія капліцы, да апсіды – рызніцы, якія сваёй пластычнай формай узмацнялі яруснасць агульнай кампазіцыі, надавалі ёй маляўнічы, амаль скульптурны характар. Масіўнасць будынка аблягчалася аркатурнымі візантыйскімі фрызамі, што акаймоўвалі падкупальныя



86. Крыжаўзвіжанскі сабор Спаса-Ефрасіннеўскага манастыра. Полацк

барабаны. Абліцаваныя светлай цэглай фасады мелі паласатую муроўку з радоў чырвонай цэглы, чляніліся вокнамі-трыфорыумамі, 23 адзінарнымі вокнамі, апсіда асвятлялася пяццю круглымі вокнамі-люкарнамі, у барабанах пяцікупалля мелася 40 вокнаў. Для афармлення шасці ўваходных парталаў была выкарыстана форма старажытнарускіх ганкаў-рундукоў. Шматгранныя купальныя барабаны, паласатая муроўка, рады арачных праёмаў радняць храм са шматвяковым узорам – царквой св. Фёдара ў Канстанцінопалі (XI–XIV стст.).

Звяртаючыся да візантыйскіх канонаў храмабудаўніцтва дойліды імкнуцца да цэнтрычнасці аб'ёмна-прасторавай кампазіцыі сваіх твораў. У шэрагу буйнейшых архітэктурных манументаў руска-візантыйскага стылявога напрамку стаіць Крыжаўзвіжанскі сабор Спаса-Ефрасіннеўскага манастыра ў Полацку (Віцебская вобл.). Храм быў закладзены 23 мая 1893 г. праасвяшчэнным Антанінам. З-за недастатковасці першапачаткова вылучаных сродкаў (30 тыс. рублёў, а спатрэбілася ў два разы больш) епархіяльнае начальства дазволіла збор добраахвотных ахвяраванняў [61]. Пабудаваны ў 1893–1897 гг. паводле праекта віцебскага губернскага архітэктара У. Ф. Коршыкава [62]. Пры стварэнні полацкай святыні ён звярнуўся да эпічных першакрыніц хрысціянскай архітэктуры, як ідэальнага ўвасаблення ўяўленняў аб вечнасці і непасціжнасці створанага Богам сусвету. Цяжкавагавая манументальнасць храма выклікае ўражанне спакою і сілы. Выдатны помнік манументальнай архітэктуры «прынароўлены да старажытнага рускага густу ў Візантыйскім штылі», як і мінскі манумент, вырашаны амаль цэнтрычным крыжовым у плане белакаменным маштабным аб'ёмам з маляўнічым пяцікупалем з пазалочанымі крыжамі. Цэнтральны шлемападобны купал на высокім дванаццацігранным светлавым барабане «падтрыманы» вуглавымі «апостальскімі» васьміграннымі вежамі з такімі ж купальнымі пакрыццямі. Тры ўваходы афармлены асабістымі прытворамі-рундукамі. Паўкруглая апсіда вырашана ў два ярусы, верхні з якіх завершаны конхавым купалам; па баках – дзве нізкія рызніцы. На фоне «дашчатай» рустоўкі фасадаў вылучаюцца вузкія і высокія арачныя вокны-біфорыумы (па баках) і трыфорыумы (па цэнтры). У дэкаратыўнай аздобе фасадаў выкарыстаны зака-

мары, арачныя ўваходныя парталы, паўкалонкі, круглыя медальёны. Па верху фасады акаймоўваюць прафіляваныя карнізы і зубчастыя фрызы. Увесь гмах храма ўзняты на высокі філянговы цокаль, што надае будынку ўражлівую манументальнасць. Архітэктура інтэр'ера больш спрошчаная. Яго эстэтыка вырашана выключна архітэктурнымі сродкамі – унутраная прастора развіта ў сферычнае падкупалле, светлавы барабан якога падтрымліваецца праз ветразі чатырма магутнымі крыжовымі ў сячэнні пілонамі; на шырокай арке прытвора трымаецца галерэя хораў. Такімі ж аркамі адкрываюцца ў прастору сяродкрыжжа бакавыя прыдзелы і апсіда, якая асветлена круглым акном-люкарнай і вылучана драўляным аднаярусным іканастасам сучаснай спрошчанай мастацкай трактоўкі. Узвядзенне Крыжаўзвіжанскага сабора не парушыла ансамблевай цэласнасці старажытнай праваслаўнай абіцелі ў Полацку і з'яўляецца ўзорам арганічнага як кампазіцыйнага, так і мастацка-стылявога яе развіцця. Такі горадабудаўніча асэнсаваны падыход можна параўнаць з Маскоўскім Крамлём. Узведзеныя ў ім К. Тонам Вялікі Крамлёўскі палац і Аружэйная палата тактычна ўпісываюцца ў старажытнае архітэктурнае асяроддзе.

Яшчэ адзін помнік архітэктуры «новавізантыйскага» напрамку ў Брэсце («на мяжы з Царствам Польскім») – Сімяонаўскі кафедральны сабор, размешчаны на былым Кобрынскім фарштаце (перакрыжаванне вуліц К. Маркса і Маскоўскай). Жыхары гэтага фарштата –



87. Сімяонаўская царква. Брэст

дваране Куроўскі, Бучынскі, Малеўскі і іншыя ў 1840-я гг. хадайнічаюць перад імператарам аб узвядзенні на гэтым месцы царквы. На будаўніцтва была Найвысачэйша асігнавана сума ў 116 057 рублёў (63 842 рублёў дало Духоўнае ведамства). Для ўзвядзення мураванай прыходскай царквы на Кобрынскім фарштаце Брэст-Літоўскай крэпасці па загаду галоўнага начальніка Паўночна-Заходняга краю М. М. Мураўёва ў 1861 г. генерал-ад'ютант У. Назімаў 17 чэрвеня 1861 г. зацвердзіў асобны Камітэт [63]. Яго загадчыкам быў назначаны камендант Брэст-Літоўскай крэпасці генерал-лейтэнант Барталамей І, намеснікам – брэсцкі павятовы страпчы Пазняк, якому даручалася непасрэднае назіранне за будаўнічымі

работамі і тэхнічны агляд іх. Праектаванне і будаўніцтва ажыццявіў у 1861–1865 гг. архітэктар Брэста тытулярны саветнік В. Палікарпаў (праект быў Найвысачэйша зацверджаны яшчэ ў 1846 г. па хадайніцтву галоўнакамандуючага дзеючай арміяй; першапачаткова яго выканаў архітэктар Скаржынскі). Але на таргах на права будаўніцтва храма не знайшлося пакупнікоў, таму было вырашана весці работы гаспадарчым спосабам у межах вылучанай урадам сумы. Гэта прымусіла значна спрасціць праект храма, які пасля дакладу генерал-ад'ютанта графа Клейнміхеля зноў Найвысачайша зацвярджаецца 15 красавіка 1854 г. Але будаўніцтва вялося марудна. Генерал-ад'ютант У. Назімаў 1 кастрычніка 1865 г. з абурэннем звяртаецца з гэтай нагоды да гродзенскага губернатара: «... справа аб будаўніцтве царквы... спыняецца ўласна з-за нескладання на гэтую рэч сметы архітэктарам Палікарпавым... Калі архітэктар Палікарпаў не выканаў да гэтага часу дадзенага яму па гэтай рэчы даручэння, так зараз жа прадставіць яго да звальнення ад пасады, як цалкам безжурботнага і нядбайнага чыноўніка» [64]. Нягледзячы на ўсё гэта, царква была пабудавана ў тэрмін за намечаныя тры гады і асвячона 26 ліпеня 1868 г. Аднак ужо ў 1871 г. Літоўская Духоўная кансісторыя просіць у Будаўнічага аддзялення Гродзенскага губернскага праўлення грошы на рамонт храма. 28 ліпеня 1880 г. губернскі інжынер Нябольсін пасля агляду храма прызнаў неабходнасць рамонту. З гэтай нагоды гродзенскае губернатарства звяртаецца да ўрада: «Брэсцкі Сімяонаўскі сабор у цяперашні час мае патрэбу ў капітальнай і неадкладнай раманціроўке» [65]. У ліпені 1886 г. быў атрыманы дазвол на выкананне работ і маскоўскі купец Іван Гарбуноў, які ўзяў падрад на рамонт сабора, выслаў з Масквы сваіх рабочых. Акрамя Гарбунова субпадрадчыкамі выступалі В. Гадомскі, сталярныя майстры Т. Ліршэ, Р. Шмидт. Работы праводзіліся пры непасрэдным удзеле гродзенскага губернскага архітэктара акадэміка архітэктуры В. І. Чагіна, пад наглядам памочніка пры будаўніцтве Цэнтральнага вакзала А. А. Краснова [66]. Праект перабудовы храма выканаў архітэктар В. І. Чагін.

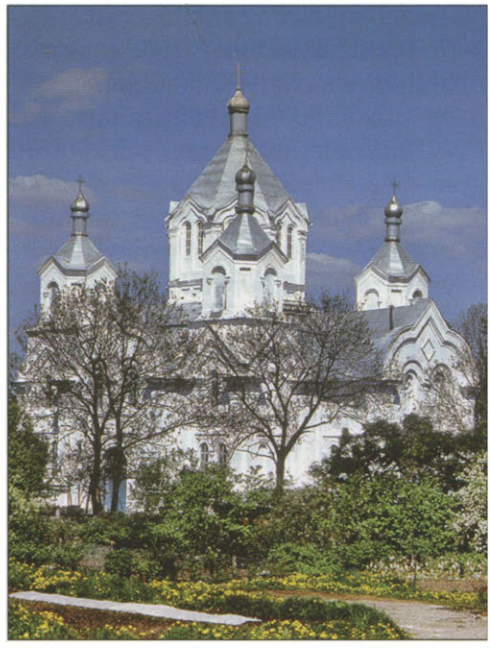
Руска-візантыйская архітэктура брэсцкага Сімяонаўскага сабора заснавана на цэнтрычнай пяцікупальнай кампазіцыі. Храм адкрыта размешчаны сярод гарадской забудовы, што вызначыла адносную раўнакаштоўнасць яго фасадаў. Магутны кубападобны аб'ём узнесены на высокі філянговы цокаль з ружовага граніту. У цэнтрычнай кампазіцыі пануе магутны васьмігранны барабан, шацёр якога завершаны цыбулепадобнай галоўкай на гранёнай шыі. Панаванне цэнтральнага васьмерыка падкрэсліваюць вуглавыя «апостальскія» галоўкі (пакрыты сусальным золатам у 1997 г.) на такіх жа васьмігранных шыях, але меншага маштабу. Над франтонамі крылаў храма пастаўлены залачоныя макаўкі. Гэты прыём надае прасторавай кампазіцыі мэтанакіраваны дынамічны рух архітэктурных мас уверх (вертыкальнаму руху не шкодзяць выступы вузкага прытво-

ра і паўкруглай апсіды, арачныя вертыкальна выцягнутыя аконныя праёмы). Уваход вырашаны магутным кілепадобным парталам, над якім знаходзіцца такой жа формы ніша з выявай Сімяона-стоўпніка. У абмалёўцы галоўнага і бакавых арачных уваходных парталаў, вокнаў светлавога барабана і бакавых фасадаў выкарыстана форма какошніка і кілепадобнай аркі. Чысціню «рускага стылю» некалькі парушае высокі філянговы парапет, які апаразвае аб'ём па перыметры і расчлянёны па восях сіметрыі фасадаў трохвугольнымі франтонамі – водгалас класіцызму. У цэлым жа храм уражвае паважнасцю і веліччу, гарманічнай ураўнаважанасцю знешняга і ўнутранага вобраза. Дойлід не падмяніў цэльнасць пышнасцю, не парушыў законаў прастаты і архітэктурна-канструкцыйнай логікі, якія характэрны для старажытнага царкоўнага дойлідства. Прастора інтэр'ера перакрыта нязменнымі ў візантыйскай архітэктуры крыжовымі і цыліндрычнымі скляпеннямі на паўцыркульных падпружных арках. Быццам Боскае ззянне льецца дзённае святло з высокага барабана, які падтрымліваюць чатыры магутныя слупы-ўстоі і скляпеністыя ветразі, дэкарыраваныя трафарэтнай паліхромнай арнаментыкай. Візантыйская традыцыя асвятлення храма ўвасабляла ідэю супрацьпастаўлення цёмнай грэшнай зямлі светламу вясёлкаваму небу, якое сімвалізуецца ў храме купалам. У малітоўную залу шырокім арачным прасветам раскрываецца галерэя хораў для пеўчых і схаванае за іканастасам таінства алтара.

Пад уплывам тонаўскай канцэпцыі руска-візантыйскага сабора ў пачатку XX ст. (да 1905 г.) пабудавана Праабражэнская царква ў г. Шклоў (Магілёўская вобл.). Цэнтрычны крыжападобны ў плане будынак завершаны вялікім васьмігранным светлавым барабанам з гранёным цыбулепадобным купалам. У пазухах крылаў храма дабудаваны трох'ярусныя чатырохгранныя купальныя вежы. З арсенала старажытнага дойлідства пазычаны двайныя закамары з вісячымі гіркамі, якімі нават і абмяжоўваецца дэкор храма.

Як і тонаўскія прататыпы, цэнтрычным крыжовым у плане пяцікупальным архітэктурным манументам вырашана Ільінская царква ў цэнтры г. п. Бешанковічы (Віцебская вобл.), пабудаваная ў 1866–1870 гг. [67] на месцы папярэдняга храма, заснаванага яшчэ ў XV ст. польскім каралём Казімірам IV Ягелончыкам. Кананічна-візантыйскі прызматычны аб'ём, над якім узвышаюцца пяць васьмігранных шатровых барабанаў з цыбулепадобнымі макаўкамі, мае прамую аналогію з царквой Апосталаў у Салоніках (1312–1315 гг.). Фасады завершаны кілепадобнымі франтонамі, форма якіх прадыктавана крыжова-скляпеністай канструкцыяй унутраных перакрыццяў. У архітэктурным дэкоры пабеленых атынкаваных фасадаў выкарыстаны элементы старажытнарускага і візантыйскага дойлідства: кілепадобныя закамары, какошнікі, трохлопасцевыя аркі. Унутры чатыры магутныя слупы-пілоны праз ветразі нясуць падкупальны барабан і ўспрымаюць цяжар скляпенняў. Як і ў візантыйскіх







88. Цэнтрычныя цэрквы:
Праабражэнская, г. Шклоў;
Ільінская, г. п. Бешанковічы;
Ільінская, в. Самацэвічы

храмах, чатыры скляпеністыя ветразі пакрыты выявамі евангелістаў.

Аб засваенні традыцый старажытнавізантыйскага дойлідства сведчыць архітэктура царквы ў в. Самацэвічы (Касцюковіцкі р-н Магілёўскай вобл.). Выразны трохчастковы аб'ём завершаны пяцікупаллем. Асноўная архітэктурная тэма – кілепадобныя какошнікі над прасламі сцен, над арачнымі вокнамі. Храм набліжаны па сваёй кампазіцыі да Кацярынінскай царквы ў Царскім Сяле (адна з лепшых пабудоў К. Тона).

Яшчэ больш яскрава візантыйскія матывы прасочваліся ў архітэктурным вобразе кафедральнага сабора ў Слуцку (Мінская вобл.). Мураваны крыжова-купальны храм меў устойлівую прыземленую трактоўку – над кубападобным аб'ёмам і сяродкрыжжам на нізкім пастаменце быў устаноўлены буйны шаснаццацігранны барабан пад сферычным купалам. Руска-візантыйскі ўплыў творчасці К. Тона адчуваец-

ца ў архітэктурным вобразе сабора ў Чэрыкаве. Яго цэнтрычны, крыжовы ў плане аб'ём таксама завершаны пяцікупаллем, якое ўзнята над шатрамі цэнтральнага васьміграннага светлавога барабана і вуглавымі чацверыковымі званіцамі. У архітэктуры былі шырока выкарыстаны формы старажытнарускага царкоўнага дойлідства: кілепадобныя франтоны і ліштвы арачных вокнаў, паясы какошнікаў, аркатурныя фрызы, карнізы з паясамі сухарыкаў, вуглавыя лапаткі.

Візантыйскі ўплыў зазнаюць і найбольш распаўсюджаныя ўладай Сінода «ўзорныя» чатырохчасткавыя храмы, складзеныя са званіцы-прытвора, трапезнай, малітоўнай залы і апсіды з рызніцамі. Каб не павялічваць каштарыс, гатовыя праекты трохі дапрацоўваліся з мэтай надання ім адпаведнага стылявога вобраза. Прыкладам гэтага архітэктурна-стылявога напрамку з'яўляецца Успенская царква ў в. Чарацянка (Гомельскі р-н), пабудаваная ў 1865–1868 гг. Крыжовы ў плане аб'ём малітоўнай залы завершаны магутным васьмігранным светлавым барабанам з цыбулепадобным купалам. На галоўным фасадзе ўзвышаецца трох'ярусная (два васьмярыка на чацвярыку) званіца, якой з усходняга боку адпавядае прыбудова прамавугольнай апсіды.

На прынцыповых пазіцыях руска-візантыйскага напрамку стаяў архітэктар А. Каміконі, які запраектаваў Мікалаеўскую царкву ў г. Горкі (Магілёўская вобл.) яшчэ ў 1839–1840 гг. (рэалізавана толькі ў 1863 г.) [68]. Як і ў папярэднім храме, падоўжна-восевая сіметрыя крыжова-купальнага храма завершана магутным цыліндрычным светлавым барабанам пад шлемападобным купалам і шатровай званіцай над прытворам, фасады акаймаваны закамарамі.

На падставе вывучэння тонаўскіх узораў інжынер Кржыжаноўскі распрацаваў у 1860 г. праект Мікольскай царквы ў в. Дубна (Мастоўскі р-н Гродзенскай вобл.) [69]. У выніку храм набыў не толькі велічны характар праваслаўнага сабора, але і ўжо архаічны класіцыстычны дэкор, што праявілася ў выкарыстанні ордэрнай сістэмы, схематычных геаметрызаваных фасадаў. Пад уплывам праектаў Тона былі выкананы незахаваўшыяся чатырохчасткавыя цэрквы ў в. Росіца (Верхнядзвінскі р-н Віцебскай вобл.) (1863 г.), г. п. Бялынічы (Магілёўская вобл.) [70].

Элементы візантыйскай і старажытнарускай архітэктуры можна прасачыць у саборы Аляксандра Неўскага ў г. Кобрын (Брэсцкая вобл.). Ён быў збудаваны ў 1868 г. паводле праекта архітэктара І. Калянкевіча [71]. Па архітэктурнай пластыцы помнік даволі стрыманы: прафіляваныя лапаткі, трохвугольныя франтоны, вынасны порцік галоўнага фасада з «барочна» разарваным лучковым франтонам.

Архітэктурна-стылявая пераймальнасць сярэдневяковага храмавага дойлідства асабліва відавочна праявілася ў вобліке старажытнага ансамбля Духаўскога Тупічаўскага мужчынскага манастыра ў г. Мсціслаў (Магілёўская вобл.). Ён быў заснаваны ў 1641 г. на сродкі памешчыка К. І. Маскевіча і мсціслаўскага падкаморыя Б. Статкевіча на ўсход-

няй ускраіне горада, побач з р. Віхра, у былым урочышчы Тупічаўшчына [72], дзе па паданню з'явіўся абраз Маці Божай. У сувязі з гэтым памешчык Маскевіч вырашыў з дазволу польскага караля на гэтым месцы на ўласнай зямлі збудаваць драўляную царкву Сашэсця Святога Духа (існавала ў пачатку XX ст.) [73]. Але хутчэй за ўсё стварэнне манастыра звязана з неабходнасцю супрацьстаяння каталіцка-уніяцкай экспансіі ў Краі [74]. Забяспечыўшы царкву ўгоддзямі, Маскевіч падпарадкаваў яе аршанскаму ігумену з тым, каб «манастыр на чернцы закладаці, дрэвам і мурам манастыр і церкву будаваці і школы навук усякіх фундаваці, прыходзячых для ўратавання прыймоваці, каб у святой веры грэчаскай старажытнай знаходзіліся і імя Божае праслаўлялі заўсёды на вечныя часы» [75]. Пасля пераўтварэння Ануфрыеўскага і Пустынскага манастыроў ва уніяцкія частка манахаў з іх перайшла ў Тупічаўскі праваслаўны прыстанак. Але і ён у XVII–XVIII стст. з'яўляўся арэнай разнастайных канфесіянальных імкненняў. У 1832 г. прыпісаны да Мсціслаўскага Мікалаеўскага манастыра, а ў 1877 г. – да Бялыніцкага Раства-Багародзіцкага. Манастыр быў вядомы адным з найбольш шанаваных на Беларусі абразам Тупічаўскай Маці Божай у сярэбранай пазалочанай рызе, які быў ахвяраваны пры асвячэнні прыстанка патрыярхам Ніканам. У 1895 г. абраз быў перанесены са старой драўлянай Духаўской царквы, дзе ён знаходзіўся ў мясцовым раду сяміяруснага іканастаса, у новую мураваную Успенскую царкву гэтага ж манастыра. Пасля смерці ў 1873 г. архімандрыта Іанікія манастыр прыйшоў у заняпад – ад яго захаваліся адны трухлявыя сцены храмаў; усё літургічнае начынне было перададзена ў Бялыніцкі (былы каталіцкі) Раства-Багародзіцкі манастыр. Праасвяшчэнны Віталій, епіскап Магілёўскі, наведаўшы ў 1885 г. манастыр, знайшоў яго збяднелым і выключна спустошаным; адзначыў, што з-за вялікай адлегласці ад Бялыніцкага галоўнага прыстанку (130 вёрстаў) ён прыходзіць у поўны заняпад. Напрыканцы XIX ст. манастыр меў самы ўбогі выгляд: саборны драўляны храм патрабаваў неадкладнага рамонту, цёплая драўляная царква і келейны корпус разбураліся. Манастырскі комплекс спалены ў Вялікую Айчынную вайну, канчаткова зруйнаваны ў канцы 1950 – пачатку 1960-х гг.

У 1891–1895 гг. сярод старажытнага архітэктурнага ансамбля Тупічаўскага манастыра ў руска-візантыйскім напрамку рэтраспектыўна-рускага стылю быў узведзены грандыёзны Успенскі сабор [76]. Цэнтрычны крыжовы ў плане аб'ём завяршаў магутны светлавы васьмігранны барабан з гранёным паўсферычным купалам. Над прытворам узвышалася васьмігранная купальная званіца. Каскад паўсферычных пакрыццяў крылаў крыжовага плана стварае манументальны архітэктурны вобраз і адначасова гранічна спрошчаны сілуэт. Такія ж магутныя саборы візантыйскай стылявой арыентацыі былі пабудаваны ў Мінску, Ліепаі, Рызе.

У формах старажытнарускай царкоўнай архітэктуры была

ўзведзена Мікалаеўская царква ў в. Станькава (Дзяржынскі р-н Мінскай вобл.). Візітны запіс за 1714 г. сведчыць, што тут князем Радзівілам была пабудавана драўляная царква, а пазней на яе месцы – Петра-Паўлаўская уніяцкая. У 1858 г. уладальнікам маёнтка графам Э. Чапскім і прыхаджанамі пастаўлены новы мураваны храм [77] на супраць-леглым беразе р. Рэса, насупраць графскага палаца, вырашанага з ім у адным архітэктурным стылі, што візуальна ўключала храм у вялізны і маляўнічы палацава-паркавы ансамбль (захаваўся часткова). Дарэчы, пры царкве мелася тры штатных народных вучылішчы, дзякуючы чаму амаль адна чвэрць насельніцтва прыхода была пісьменнай. «Адрадзіць» існуючыя руіны храма дазваляе фотаздымак Я. Балзункевіча пачатку XX ст. Храм быў вырашаны крыжова-купальным аб'ёмам з шатровай званіцай над франтонам і паўкруглай апсідай. Над кампазіцыяй лунаў цыбулепадобны купал на васьмігранным светлавым барабане, грані кубападобнага цэнтральнага аб'ёму апяразвалі трайныя какошнікавыя закамары. Асноўная архітэктурная тэма – кілепадобная арка, выкарыстана ў афармленні трох уваходных арачных парталаў, вокнаў і нішаў, аркатурных фрызаў. Унутр інтэр'ера адкрываўся купал, які падтрымлівалі праз скляпеністыя ветразі чатыры пілоны. Бакавыя прыдзелы і трапезная перакрываліся цыліндрычнымі скляпеннямі. Апсіда была вылучана трох'ярусным дубовым пазалочаным іканастасам натуральнай тэкстуры і колеру.

Помнік архітэктуры руска-візантыйскага напрамку рэтрарускага стылю захаваўся ва ўсходняй частцы в. Лебедзева (Маладзечанскі р-н Мінскай вобл.). Троіцкая царква пабудавана ў 1869 г. з цэглы ў выглядзе крыжовага ў плане аб'ёму з паўкруглай апсідай і бакавымі прытворамі. У аб'ёмна-прасторавай кампазіцыі дамінуе велізарны васьмігранны светлавы барабан пад сферычным купалам над сяродкрыжжам. Такія ж магутныя «візантыйскія» купальные гранёныя і цыліндрычныя барабаны ўзведзены над сяродкрыжжамі цэркваў у гарадах Петрыкаў (Гомельская вобл.) і Клімавічы (Магілёўская вобл.), в. Краснае (Маладзечанскі р-н Мінскай вобл.). Двух'ярусная шатровая званіца (васьмярык на чацверыку) атрымала падпарадкаванае значэнне. Фасады чляняны высокімі адзінарнымі і здвоенымі арачнымі аконнымі праёмамі, круглымі люкарнамі, рэльефнымі крыжамі. Тры ўваходныя парталы вылучаны слуповымі ганкамі. У архітэктурным аздабленні выкарыстаны элементы старажытнарускага дойлідства (кілепадобныя і арачныя броўкі, цыбулепадобныя галоўкі, зубчастыя фрызы і паясы). У інтэр'еры пануе падкупальная прастора сяродкрыжжа, апсіда і бакавыя прыдзелы адкрываюцца ў малітоўную залу шырокімі арачнымі прасветамі. Падкупальны барабан абапіраецца на сцены пры дапамозе магутных (ад столі і амаль да падлогі) ветразей з выявамі евангелістаў; апсіда перакрыта конхай, размаляванай небасхілам з анёламі. Конхавае перакрыццё выкарыстана і ў бакавых прыдзелах. Фрэскавай



89. Чатырохчасткавыя цэрквы: Троіцкая, в. Лебедзева, і Мікалаеўская, г. Клімавічы

размалёўкай пакрыта цыліндрычнае скляпенне прытвора.

Па чатырохчасткавай кананічнай кампазіцыі праектуе ў 1873 г. у в. Пескі (Бярозаўскі р-н Мінскай вобл.) Мікалаеўскую царкву архітэктар Гур'еў [78]. Арыгінальнасць вобразнага рашэння храма – у адмове ад званіцы над прытворам і наданні прыярытэту вертыкальнай дамінанты выключна магутнаму шатроваму барабану з галоўкай над сяродкрыжжам.

У 1910-я гг. у в. Збляны (Лідскі р-н Гродзенскай вобл.) пабудавана Пакроўская царква, якая змяніла састарэлы папярэдні храм 1671 г. Крыжова-купальны храм на галоўным фасадзе мае трох'ярусную званіцу з купальным верхам і арачным ярусам-звонам, на алтарным – пяцігранную апсіду. У прасторавай





90. Праект царквы для в. Пескі

кампазіцыі дамінуе ўстаноўлены на васьмігранны светлавы барабан купал над кубападобным аб'ёмам малітоўнай залы. Архітэктурная пластыка абмежавана прафіляваным карнізам, ліштвамі арачных вокнаў, вуглавымі лапаткамі. У адным шэрагу з гэтым храмам стаяць Троіцкая царква ў в. Даўгінава (Вілейскі р-н Мінскай вобл.), Антоньеўская ў г. Косава (Івацэвіцкі р-н Брэсцкай вобл.), Мікалаеўская ў г. Горкі (Магілёўская вобл.).

«Другое зняцце» форм мураванай царкоўнай архітэктуры рэтраспектыўна-рускага стылю (руска-візантыйскага напрамку) адбывалася і ў драўляным праваслаўным будаўніцтве, напрыклад Спаса-Праабражэнскай царкве ў в. Новая Мыш (Баранавіцкі р-н Брэсцкай вобл.) у 1859 г. Цэнтрычны крыжова-купальны храм па ўзору манументальных мураваных сабораў завершаны пяццю васьміграннымі двух'ярусными барабанамі з шатровымі вярхамі і цыбулепадобнымі купаламі. Грані барабанаў афармлены кілепадобнымі какошнікамі. Бакавыя прыдзелы завершаны двухграннымі шчытамі і прарэзаны здвоенымі аконнымі праёмамі з каляровымі вітражамі. Гарызантальна ашаляваныя фасады акаймаваны шырокімі вуглавымі лапаткамі і вялізным карнізам, прарэзаны высокімі прамавугольнымі аконнымі праёмамі ў разных ліштвах з мудрагелістым арнаментам у завяршэнні. Галоўны ўваход з заходняга боку адзначаны высокім цокалем з лесвічным каскадам. Бакавы ўваход з боку плошчы (паўночны фасад) вырашаны нізкім прытворам з паўвальмавым дахам і макаўкай на вільчыку. Званіца створана ў адным з вуглавых барабанаў даху. У інтэр'еры дамінуе прастора цэнтральнай малітоўнай залы, у якую адкрываецца светлавы васьмігранны барабан, падтрыманы магутнымі рыгелямі і чатырма крыжовымі ў сячэнні ўстоямі. Бакавыя прыдзелы, апсіда і прытвор адкрываюцца ў асноўны аб'ём шырокімі праёмамі са скошанымі верхнімі вугламі. У дэкоры інтэр'ера выкарыстаны прамавугольныя і фігурныя філёнгі ў фрызавай частцы.



91. Чатырохчасткавыя цэрквы: Мікалаеўская, г. Горкі, і Пакроўская, в. Збляны



Рысы масіўнай візантыйскай царкоўнай архітэктуры надаваліся і малым архітэктурным формам. У выглядзе цяжкай трох'яруснай вежы была збудавана ў другой палове XIX ст. капліца ў Полацку пры дарозе ў Спаса-Ефрасіннеўскі манастыр. Паўсферычны купал на цыліндрычным барабане, цяжкія парталы ўвахода і бакавых вокнаў, вырашаныя ў выглядзе цыркульных арак на здвоеных кароткіх калонках, аркатурныя фрызы – усё запазычана з манументальнай царкоўнай архітэктуры мінуўшчыны.

Візантыйская архітэктурная рэтраспекцыя ўвасобілася не толькі ў праваслаўным дойлідстве, але закранула і іншае канфесійнае будаўніцтва. З выкарыстаннем візантыйскай аркатуры, паласатай муроўкі былі пабудаваны сінагогі ў Мінску і Гродне.

2.3. Маскоўска-яраслаўскі напрамак

У гады царавання Аляксандраў II і III у царкоўным будаўніцтве за ўзор было «Найвысачэйша загадана» браць архітэктурныя помнікі Масквы і Яраслаўля XVI–XVII стст., якія цаніліся, па выказванню І. Э. Грабара, за «непараўнальную казачнасць». Лічылася, што менавіта гэта архітэктура, у адрозненне ад візантыйскай, з'яўлялася сапраўды нацыянальнай, што яе развіццё было прымусова спынена пераўтварэннямі Пятра I і таму павінна атрымаць «натуральны працяг» у XIX ст. Замілаванне «лубочным» маскоўска-яраслаўскім царкоўным і церамным дойлідствам XVI–XVII стст. найбольш яскрава праявілася ў творчасці прадстаўнікоў так званага «другога тонаўскага стылю». Як і іншыя напрамкі «рускага стылю», маскоўска-яраслаўская архітэктурная рэтраспекцыя мела сваіх апанентаў. Напрыклад, вядомы рускі архітэктар К. М. Быкоўскі зазначаў немагчымасць узнавіць чароўнасць аўтэнтычных твораў дойлідства XVII ст.: «Калі прасячэмся тым пачуццём шчырасці, якім было прасякнута старажытнарускае мастацтва, то мы адчуем, што калі мы стараемся аднавіць формы XVII стагоддзя, то ўжо ад старанасці сучаснай будаўнічай тэхнікі губляецца некаторае харство, якое чаруе нас у арыгінале. Дык інакш і быць не можа. У характэрным, гарманічным уражанні мастацкіх форм нельга адняць ніводнага фактара, не парушыўшы гэтай гармоніі» [79].

У сваёй творчасці дойліды натхняюцца саборамі Васіля Блажэнага (1555–1560 гг.) і Данской Іконы Маці Божай (1591–1593 гг.), Раства-Багародзіцкай царквой у Пуцінках (1649–1652 гг.) у Маскве, шматлікімі яраслаўскімі, паволжскімі, падмаскоўнымі храмамі, у якіх бачылі ўвасабленне сапраўды народнай архітэктуры. Маскоўска-яраслаўскі напрамак знайшоў увасабленне ва ўсёй тыпалагічнай разнастайнасці будаўніцтва, а таксама ў многіх жанрах мастацкай і дэкаратыўна-прыкладной творчасці.

У адрозненне ад «візантыйскага» крыжова-купальнага тыпу храма пашыраецца яго падоўжна-восевая чатырохчасткавая кампазіцыя – прытвор-званіца, трапезная, малітоўная зала, апсіда. Характэрна выкарыстанне матываў цаглянай «узарочнай» архітэктуры XVII ст., а таксама шатровых «сапраўдна рускіх» завяршэнняў аб'ёмаў, шатровых званіц са скразнымі ярусамі-звонамі, шырынак, збанападобных слупоўдынек, арак з вісячымі гіркамі, арачных рундукоў, шматколерных ізразцовых арнаментаў і інш. Аднак гэтыя архітэктурныя «рымэйкі», у адрозненне ад гістарычных прататыпаў, вызначаліся хаатычным нагрушчваннем аб'ёмаў, утомнай стракатасцю дэкору і адначасова вясёлай маляўнічасцю і аптымістычнай жыццярадаснасцю.

Пры ўсёй сучаснай развітай забудове г. Барысаў асноўнай яго архітэктурна-мастацкай дамінантай і святыняй застаецца Васкрасенскі сабор, размешчаны на рынкавай плошчы Стара-Барысава (Мінская вобл.). На яго месцы існавала драўляная Васкрасенская царква (пабу-



92. Васкрасенскі сабор, г. Барысаў

давана ў 1620(40) г.), якая згарэла ў 1865(7) г. [80]. Манументальны мураваны храм пабудаваны ў 1871–1874 гг. па праекту архітэктара П. Мяркулава на вылучаныя ўрадам сродкі (48 800 рублёў) [81]. Каталік па веравызнанню Лявонцій (Людовік) Мікалаевіч Бенуа (рэктар Акадэміі мастацтваў у Пецярбургу) таксама распрацаваў архітэктурны праект сабора.

Барысаўскі сабор – яскравы помнік архітэктуры рэтраспектыўна-рускага стылю з рысамі маскоўскага царкоўнага дойлідства XVII ст. Архітэктура храма асацыіруецца са спадчынай старажытнарускага царкоўнага дойлідства, успамінамі аб какошніках суздальскіх і наўгародскіх старажытных храмаў, аб іх цыбуле- і звонападобных купалах, цагляным узароччы. Гэта крыжовы ў плане трохапсідны дзевяцігаловы храм. Цэнтральны кубападобны двух'ярусны аб'ём завершаны цыліндрычным светлавым барабанам з цыбулепадобным купалам над чатырохсхільным дахам. Па яго вуглах размешчаны меншага маштабу цыліндрычныя барабаны з купаламі. Над апсідай і бакавымі прыдзеламі – аналагічныя барабаны з галоўкамі. Фасады багата аздоблены цагляным дэкорам: какошнікі, ліштвы арачных аконных і дзвярных праёмаў з трохвугольнымі і паўкруглымі франтончыкамі, вуглавыя руставаныя пілястры, прафіляваныя карнізы, філёнгі, якія сваёй белізной кантрастна вылучаюцца на чырвоным фоне цаглянай муроўкі. Галоўны арачны ўваход падкрэслены вялікім парталам-рундуком у выглядзе перспектыўнай аркі на чатырох збанападобных слупах. У інтэр'ер над сяродкрыжжам адкрыты сферычны светлавы барабан, які праз скляпенні-ветразі трымаюць чаты-

ры магутныя слупы-пілоны. Сцены крапаваны лапаткамі і прафіліроўкамі. Крыжовыя скляпенні на падпружных арках пакрыты арнаментальнай размалёўкай, сродкамі якой у конхе апсіды выканана выява Хрыста. У апсідзе размешчаны галоўны прастол у імя Уваскрэсення Хрыстова, з правага боку – прастол у гонар св. Благавернага і Вялікага князя Аляксандра Неўскага, з левага – у гонар св. Раўнаапостальнага князя Уладзіміра. Тры дубовыя неафарбаваныя іканастасы (галоўны чатырох'ярусны на 24 абразы і два прыдзельныя аднаярусныя – кожны на 10 абразоў) таксама выкананы ў «рускім стылі», аздоблены пазалочанымі калонамі, карнізамі, разьбой, рамамі. У залу арачным праёмам адкрываюцца хоры, на якія вядзе лесвіца прытвора. У 1907 г. адасоблена па восі храма пастаўлена цагляная брама-званіца, узведзеная архітэктарам В. І. Струевым у сугучным з храмам архітэктурным стылі – трох'яруснае (васьмярык на двух чацверыках) вежападобнае шатровае збудаванне, завершанае макаўкай.

Уражвае маскоўскім цагляным узароччам Мікалаеўская брацкая царква ў Брэсце, пабудаваная ў 1904–1906 гг. на месцы мураванага кафедральнага Мікалаеўскага сабора, у якім у 1596 г. была прынята Брэсцкая царкоўная унія. Праект, верагодна, створаны гродзенскім губернскім архітэктарам І. К. Плотнікавым, быў разгледжаны губернатарствам у 1895–1896 гг. (пры гэтым звернута ўвага на не адпаведнасць колькасці ўпрыгожванняў прызначанаму каштарысу) [82]. Крыжова-купальны храм вырашаны ў рэтраспектыўна-рускім стылі з выкарыстаннем форм маскоўскага царкоўнага дойлідства XVII ст. У падоўжна-восевай аб'ёмна-прасторавай кампазіцыі дамінуе васьмігранная званіца з адкрытым верхнім ярусам-звонам, які завершаны высокім шатром з макаўкай. Званіца аб'яднана з цэнтральным двух'ярусным аб'ёмам працяглай трапезнай, падзеленай радамі арачных вокнаў на два ярусы. Кубападобны аб'ём сяродкрыжа завершаны маляўнічым пяцікупаллем. З усходняга боку да цэнтральнага аб'ёму далучаецца пяцігранная апсіда з бакавымі рызніцамі. Галоўны ўваход падкрэслены манументальным цвінтарам у выглядзе трохпралётных «вісячых» аркатур, якія завершаны высокім двухгранным шчытам на магутных слупах. Аналагічна (але ў меншым маштабе) вырашаны вуглавыя ўваходы цэнтральнага аб'ёму. У дэкоры выкарыстаны формы старажытнарускага дойлідства: какошнікі і кілепадобныя аркі, шырынкавыя лапаткі, квадратныя разеткі, збанападобныя фігурныя калонкі, зубчастыя фрызы. У інтэр'еры скляпенні пакрыты размалёўкай, апсіда вылучана трох'ярусным драўляным іканастасам.

У рэтрарускім стылі найбольшая стылістычная блізкасць да прататыпа і ілюзорная дасканаласць запазычання як форм, так і мастацкага вобраза з'яўляліся ўмовамі стварэння эстэтычна паўнацэннага твора. Рускія шатровыя храмы XVII ст. з'явіліся ўзорам для стварэння Сімяонаўскай царквы ў г. Камянец (Брэсцкая вобл.). Эфектна размешчаная на высокім пагорку



93. Мікалаеўская царква, г. Брэст

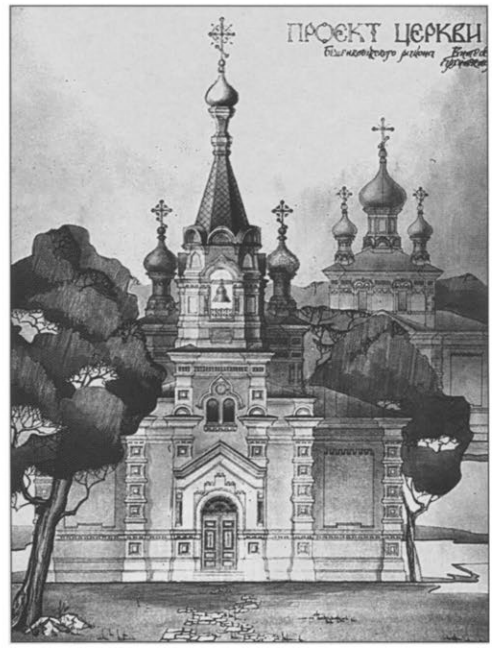
ў цэнтры горада, яна дамінуе ў навакольнай забудове. Пабудавана яна ў 1906 г. паводле праекта архітэктара У. А. Срокі на месцы папярэдняга мураванага храма, узведзенага, паводле падання, адначасова з Белай вежай [83]. Да квадратнага ў плане асноўнага аб'ёму па падоўжнай восі далучаюцца пяцігранная апсіда, невялікая трапезная і прытвор, які завершаны высокай васьмерыковай званіцай. Цэнтральная частка пастаўлена на высокі цокаль, накрыта чатырохсхільным дахам з маляўнічым пяцікупаллем. Яго ўзбагачае высокі шацёр званіцы з макаўкай. У дэкоры фасадаў, аконных праёмаў, карнізаў выкарыстана форма паўцыркульнай аркі. Галоўны ўваход аформлены перспектыўным арачным парталам з размалёўкай у тымпане. У дэкоры фасадаў выкарыстаны какошнікі, сухарыкі, броўкі, закамары – увесь дэкаратыўны арсенал царкоўнага дойлідства XVII ст. Ва ўнутранай прасторы дамінуе светлавы паўсферычны купал, абапёрты праз ветразі на чатыры слупы.

Храмы маскоўска-яраслаўскага напрамку вызначаюцца бязмежнай варыянтнасцю. У Пакроўскай царкве ў Маладзечна (Мінская вобл.) архітэктар замест цыбулепадобнага купала над храмам узводзіць аналагічны, як над званіцай, шацёр на васьмігранным барабане, робячы яго дамінантай кампазіцыі. У архітэктуры Троіцкай царквы ў в. Вула (Бешанковіцкі р-н Віцебскай вобл.) і Петра-Паўлаўскага сабора ў Мінску выкарыстаны акрамя пяцікупалля і шатровай званіцы каскады какошнікаў, шырынкавыя лапаткі, аркатурныя фрызы, «церамныя» вокны і інш. Віцебскі губернскі архітэктар У. Ф. Коршыкаў у праекце храма ў в. Бачэйкава (Бешанковіцкі р-н Віцебскай вобл.) у пачатку XX ст. выкарыстоўвае ўвесь арсенал выразных сродкаў царкоўнага дойлідства XVII ст. З гэтага праекта ў архітэктуры Пакроўскай царквы ў в. Вяляцічы (Барысаўскі р-н Мінскай вобл.) запазычана форма рундука ў трактоўцы шатровай званіцы. Пры ўсім выкарыстанні старажытнарускага архітэктурнага лексікона дойлід Георгіеўскай царквы ў г. Чавусы надзяліў яе характэрнай каларыстычнай гамай – на чырвона-цагляным фоне кантрасна вылучаецца белакаменны дэкор. Тэму ка-

кошнікавых паясоў абыгрывае дойлід у архітэктуры Ільінскай царквы ў Оршы (Віцебская вобл.). У гэтай мастацка-стылявой арыентацыі знаходзяцца цэрквы Мікалаеўская у в. Іказнь (Браслаўскі р-н Віцебскай вобл.), Пакроўская ў в. Лужасна (Віцебскі р-н), Троіцкая ў в. Цялуша (Бабруйскі р-н Магілёўскай вобл.), Пакроўская ў г. Іванава (Брэсцкая вобл.), Трох-Свяціцельскі сабор у Магілёве.

Яскравы помнік маскоўска-яраслаўскага напрамку рэтраспектыўна-рускага стылю – Троіцкая царква, якая размешчана ў цэнтры в. Цялуша. Пабудавана ў канцы XIX ст. з чырвонай цэглы. Адназальны храм з паўкруглай апсідай і бакавымі рызніцамі, трапезнай і званіцай над прытворам узняты на цокаль з ружовага пясчаніку. У аб'ёмна-прасторавай кампазіцыі дамінуе двух'ярусная (васьмярык на чацверыку) званіца з шатром. Кубападобны аб'ём малітоўнай залы пакрыты пакатым чатырохсхільным дахам з маляўнічым пяцікупаллем. Сцены сіметрычна крапаваны трайнымі закамарамі. У пластычнай распрацоўцы фасадаў шмат мураванага дэкору – аркатура, прафіляваныя карнізы і паясы, паўкалоны, нішы. Нізкая паўкруглая апсіда з пірамідальным дахам і бабінец дэкарыраваны аркатурным фрызам. Прамавугольныя аконныя праёмы абрамлёны масіўнымі пластычнымі ліштвамі з калонкамі-дынькамі і кілепадобнымі броўкамі.

Ушэсцеўская царква ў в. Парэчча (Пінскі р-н Брэсцкай вобл.) – кананічная чатырохчасткавая аб'ёмна-прасторавая кампазіцыя, якая набыла надзвычай арыгінальнае вырашэнне. Першапачатковы выгляд вядомы па фотаздымку Я. Балзункевіча пачатку XX ст. Малітоўная зала – высокі васьмігранны аб'ём, які завершаны магутным сплюшчаным цыбулепадобным купалам з макаўкай. Да яго праз кароткую і нізкую трапезную далучаецца трох'ярусная (два васьмерыка на чацверыку) званіца, сферычны купал якой таксама завершаны цыбулепадобнай галоўкай. Маляўнічы сілуэт узбагачаюць кілепадобныя арачныя завяршэнні граняў асноўнага аб'ёму, ніжняга і верхняга ярусаў званіцы, а таксама нізкія пяцігранная апсіда і бакавыя трохгранныя рызніцы. На плоскасных цагляных фасадах вылучаюцца ліштвы арачных аконных праёмаў, аркатурныя фрызы, вуглавыя лапаткі.



94. Праект царквы для в. Бачэйкава. Архітэктар У. Ф. Коршыкаў, рэканструкцыя – архітэктар С. І. Богдан





95. Цэрквы маскоўска-яраслаўскага стылявога напрамку: Ільінская, г. Орша, і Пакроўская, в. Лужасна

Недалёка ад в. Пяцеўшчына (Мінскі р-н) у 1878 г. пабудавана з дрэва на ўрадавыя сродкі і ахвяраванні прыхаджан (8556 рублёў) на месцы папярэдняга храма, упамянутага ў 1773 г., Спаса-Праабражэнская царква [84]. Вядома па фотаздымку Я. Балзункевіча пачатку XX ст. Твор драўлянага дойлідства рэтраспектыўнарускага стылю з рысамі ўрачыста-прыбранага маскоўскага дойлідства XVII ст. Асноўны кубападобны зруб накрываў шатровы з заломам дах, які завяршаўся цыбулепадобнай галоўкай на гранёнай шыі і быў адзначаны па схілах дэкаратыўнымі дахавымі акенцамі. Праз кароткі бабінец далучаўся прытвор, над якім узвышалася васьмігранная званіца са шпілем. Яруснасць кампазіцыі ўзбагачалі ніжэйшыя пяцігранная апсіда і бакавыя рызніцы. Уваходы вылучалі слуповыя ганкі, дашкі якіх завяршаліся макаўкамі. Для прыбранай архітэктуры характэрны разныя ліштвы прамавугольных аконных праёмаў, фрызы, вуглавыя лапаткі.

Уладальнік маёнтка ў в. Высокае (Аршанскі р-н Віцебскай вобл.) Канстанцін Любамірскі ў лісце да Магілёўскага епіскапа Лужынскага ад 8 кастрычніка 1838 г. адзначаў: «Да ведама майго даведзена, што Ваша Праасвяшчэнства засталіся незадаволеным станам маёнтка майго царквой Межаўскай і Высоцкай...». У выніку ў сярэдзіне XIX ст. была пабудавана Пакроўская царква з рысамі маскоўска-яраслаўскага напрамку рэтрарускага стылю. Кампазіцыя помніка архітэктуры складаецца з шырокага прытвора з аднаяруснай васьмігранай званіцай над ім, працяглай трапезнай, кубападобнай

малітоўнай залы з бакавымі прыдзеламі, паўкруглай апсіды з бакавымі рызніцамі такой жа канфігурацыі. Над дахам узвышаўся купал (не захаваўся). Галоўны ўваход вылучаны трохарачным рундуком з трохвугольным шчытам у завяршэнні. Аналагічна закончаны два бакавыя ўваходныя парталы, размешчаныя па вуглах пры сучляненні трапезнай і асноўнага аб'ёму. Магутная архітэктурная пластыка ствараецца сродкамі адкрытай фігурнай цагляной муроўкі. Неатынкаваныя фасады расчлянёны высокімі арачнымі вокнамі ў ліштвах са здвоенымі какошнікамі, насычаны дэкорам – какошнікавыя парапеты, шырынкавыя пілястры і аркатурныя фрызы, трохвугольныя сандрыкі. У інтэр'еры памяшканні перакрыты цылiндрычнымі скляпеннямі (апсіда – конхай) і аб'ядноўваюцца шырокімі арачнымі прасветамі.

2.4. Сінадальны напрамак

Прыхільнасць да «рускага стылю» з яго цыбулепадобнымі купаламі і макаўкамі-свечкамі, спічастымі шатрамі званіц «малінавага звону», закамарамі, дэкаратыўнай узорыстасцю была прадвызначана і афіцыйным на той час агульнарасійскім Будаўнічым статутам. Свяшчэнны Сінод і Міністэрства ўнутраных спраў, рэгламентуючы гэту галіну будаўніцтва, распрацоўваюць комплексную праграму масавага царкоўнага будаўніцтва, зацвярджаюць серыю тыпавых («узорных», «нармальных») праектаў, згодна з якімі і належыла ўзводзіць храмы [85]. Таму гэты кананізаваны напрамак рэтраспектыўна-рускага стылю магчыма адасобіць ад адвольнай архітэктурнай творчасці і вызначыць як «сінадальны».

Губернскія царкоўна-будаўнічыя прысутствы атрымліваюць дэталёвыя чарцяжы да нармальных праектаў мураваных і драўляных цэркваў. Міністр унутраных спраў у 1858 г. накіроўвае ў губернскія праўленні Паўночна-Заходняга краю загады «Аб учыненні праваслаўных цэркваў у казённых маёнтках» і «Аб нармальных праектах і каштарысах на пабудову праваслаўных цэркваў». Пры гэтым забараняецца нават індывідуальнае царкоўнае будаўніцтва ў панскіх маёнтках. Але многія памешчыкі Паўночна-Заходняга краю ўсё ж імкнуліся ствараць больш рэпрэзентатыўныя і мастацка ўражальныя храмы, адметныя ад сінадальна-тыражыраваных [86]. Забараняецца і землямерам займацца праектаваннем вясковых храмаў – усё даручаецца толькі тэхнічным чыноўнікам губернскіх будаўнічых камісій «... з тым, каб пры будаўніцтве драўляных вясковых цэркваў прыймальны былі ў кіраўніцтва будаўнікамі нармальныя чарцяжы на гэтую рэч выдадзеныя як па Галоўным ўпраўленні, так і па Міністэрстве Дзяржаўных маёмасцей» [87].

Але разнастайнасць тыпавых праектаў выключала іх паўтор у горадзе ці навакольных вёсках, нават рэкамендавалася пазбягаць «аднастайнасці і паўтарэння аднаго і таго ж

тыпу ў розных паселішчах» [88]. Праект выбіралі мясцовыя прыхаджане адпаведна сваім пажаданням і «ў тым учыненні і благалепіі, у якіх ім быць прыстойна і неабходна». «Інструкцыя аб учыненні праваслаўных цэркваў у казенных маёнтках заходніх губерняў» таксама давала магчымасць шырокага выбару праекта царквы на погляд мясцовага духавенства і прыхода. Адначасова на падставе Будаўнічага статута забаранялася «бліз праваслаўных цэркваў будаваць іншаверныя храмы..., яны павінны быць ад царквы не бліжэй як на 100 сажэняў...». Стваральнікі шматлікіх «сінадальных» цэркваў былі абмежаваны ў сваіх творчых пошуках толькі Найвысачэйша зацверджанымі канонамі [89]. Але гэта тычылася толькі кампазіцыйна-планіровачнай арганізацыі, калі трэба было захоўваць плошчу памяшканняў, суаднесеную з колькасцю прыхаджан. Затое ў вырашэнні знешняй архітэктуры жорсткіх цыркуляраў не існавала, акрамя адпаведнасці «старажытнаму візантыйскаму дойлідству». Таму аднолькавых храмаў (за рэдкім выключэннем) не сустракалася, у кожным з іх была нейкая асаблівасць, адметная форма ці дэталь. Да таго ж трэба дадаць, што гэтыя архітэктурныя манументы ствараліся ў асобным і непаўторным прыродна-краявідавым асяроддзі, што таксама надавала ім выключную адметнасць і арыгінальнасць.

Пасля агляду стану цэркваў Мінскай губерні ў 1863 г. падпалкоўнікам Генеральнага штаба архітэктарам Зяленскім былі зацверджаны праекты на перабудову каля 100 храмаў [90]. З мэтай праектавання і будаўніцтва праваслаўных храмаў і прыстасавання пад іх касцёлаў у 1870-я гг. у Паўночна-Заходні край Свяшчэнным Сінодам была накіравана каманда дойлідаў пад узначальваннем П. Мяркулава [91]. «Правілы, якіх належыць трымацца пры будаўніцтве праваслаўных цэркваў і псаломшчыцкіх збудаванняў у Паўночна-Заходнім краі» былі прыняты ў 1865 г. Яны прадвызначалі адносную аднароднасць і стылявое адзінства храмаў, якія ўзводзілі на той час на Беларусі. Для распаўсюджвання менавіта сінадальна зацверджанай царкоўна-будаўнічай праграмы на Беларусі ўрад раіў «прыцягваць масцеравыя арцелі з унутраных губерняў, бо прабыванне падобных арцеляў сярод праваслаўнага насельніцтва тутэйшага краю немінуча пасее трывалае насенне чыста рускага жыцця і азнаёміць бліжэй тутэйшы народ з Расіяй» [92]. Акрамя таго, «Правілы...» прадпісвалі духавенству і міравым пасрэднікам «прывучаць сялян і ўласнікаў клапаціцца аб прыгажосці сваіх прыходскіх цэркваў і клапаціцца аб іх патрэбах, якім яны не маглі пасабляць у цяжкія часы польскага іга і якім яны цяпер лёгка могуць удзяляць пасільную лепту, ва ўспамін свайго вызвалення і ва ўдзячнасць за шчодрыя міласці, выказаныя сялянскаму насельніцтву нашым Вялікім Гасударам» [93].

Усё гэта тлумачыцца імкненнем знайсці арыгінальныя нацыянальныя вытокі архітэктуры ў той мешаніне стыляў, якая ахапіла Еўропу і Расію. На практыцы часам гэта вылілася ў надуманую, павярхоўную

стылізацыю і эклектыку, штучнае аб'яднанне элементаў візантыйскай, кіеўскай, уладзімірскай архітэктуры. Безумоўна, у параўнанні з сапраўднай старажытнарускай архітэктурай творы стылізатараў адрозніваліся манатоннасцю і педантычнасцю кампазіцыйных вырашэнняў, залішняй сухасцю і дробнасцю ў абмалёўцы дэталяў, а таксама прыўнясеннем неўласцівых стылю рыс класіцызму.

Найбольш манументальным і рэпрэзентатыўным сярод узорных праектаў цэркваў з'яўляўся тып чатырохсцасткавага пяцікупальнага храма, які складаўся з шатровай званіцы над прытворам, трапезнай, кубападобнага аб'ёму малітоўнай залы і апсіды з рызніцамі. Часам аб'ёмна-прасторавую шматпланавасць узбагачаюць бакавымі прыдзеламі. Гэты тып будынкаў вызначаўся прасторавай развітасцю, маляўнічастракатым сілуэтам, пашыраным наборам дэкаратыўных элементаў.

Менавіта гэты тып узорных праектаў распрацоўваюць і ўдасканальваюць буйнейшыя дойліды імперыі. Так, праект Крыжаўзвіжанскай царквы ў м. Высока-Літоўск быў складзены адразу пасля польска-сепаратысцкага паўстання паборнікам праваслаўнага архітэктурнага канона акадэмікам В. І. Чагіным і зацверджаны генералам ад інфантэрыі М. М. Мураўёвым 23 жніўня 1864 г. (будаўніцтва скончана ў 1869 г.) [94]. У аснове прасторавай кампазіцыі – кубападобны цэнтрычны аб'ём, шатровы дах якога ўвенчаны партатыўным пяцікупаллем. Да храма па баках далучаюцца больш нізкія прамавугольныя прыдзелы пад двухсхільнымі дахамі, з франтальнага боку – такі ж прытвор, завершаны шатровай званіцай, з тыльнага боку – паўкруглая апсіда. Плоскасныя фасады раскрапаваны лапаткамі, аркатурай, прафіляванымі карнізамі, расчлянёны арачнымі вокнамі ў ліштвах. Праектаванне храмаў гэтага тыпу ўскладаецца на буйных губернскіх архітэктараў. Па аналагічнай кампазіцыйнай схеме гродзенскі губернскі архітэктар Цярноўскі ў 1914 г. стварае праект царквы для в. Дзераўная (Слонімскі р-н Гродзенскай вобл.) [95].

Міністр унутраных спраў генерал-ад'ютант Цімашэў 30 верасня 1870 г. сцвярджае праект храма для в. Моўчадзь (Баранавіцкі р-н Брэсцкай вобл.), распрацаваны архітэктарам Ціхвінскім [96]. К 1873 г. на месцы драўлянага касцёла ўзведзена Петра-Паўлаўская царква. Будаўніцтва новай царквы звязана са значным павелічэннем колькасці прыходаў у сувязі з пераходам каталікаў у праваслаўе і таму, што пажарам у 1852 г. быў знішчаны драўляны храм. Зямельны ўчастак і будаўнічыя матэрыялы ахвяравалі навакольныя памешчыкі. Арыгінальнасць кананічна вырашанага храма заключаецца ў адасобленасці шатровай званіцы і трапезнай, накрытай асабістым вальмавым дахам. Асноўны кубападобны аб'ём пад чатырохсхільным дахам увенчаны пяцікупаллем, яго карніз вырашаны падугай з дзвюма цягамі-выкружкамі. Прытвор і бакавыя прыдзелы праектавалася аформіць двухграннымі шчытамі, але былі выкарыстаны больш стыльныя кілепадобныя франтоны. Гэта ж форма паўтараецца ў вырашэнні глыбокіх уваходных



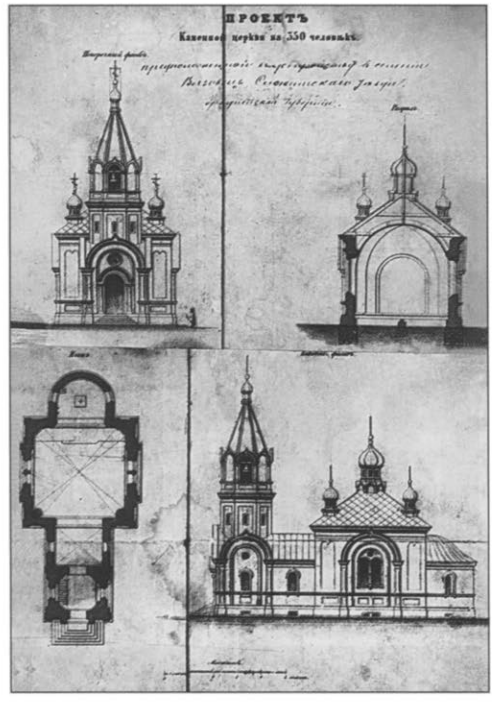
96. Праект царквы для в. Моўчадзь. Архітэктар Цярноўскі. 1914 г.

арачных парталаў на галоўным і бакавых фасадах. Кілепадобнымі ліштвамі аформлены і арачныя аконныя праёмы – высокія адзінарныя ў асноўным аб'ёме і паўкруглай апсідзе і строеныя ў трапезнай.

Будаўніцтва нават тыпавога вясковага храма было звязана з шэрагам цяжкасцяў як арганізацыйнага, так і практычнага характару, аб чым сведчыць гісторыя стварэння Петра-Паўлаўскай царквы ў в. Вензавец (Дзятлаўскі р-н Гродзенскай вобл.). Драўляны вясковы храм, збудаваны яшчэ ў 1755 г. у стылі барока і традыцыях народнага драўлянага дойлідства, па сваёй струхнеласці ўжо ў 1845 г. не падлягаў рамонту [97]. У 1860 г. царква канчаткова зачынена для набажэнства і святар Антоній Васілеўскі 21 верасня 1865 г. звяртаецца да гродзенскага губернатара Скварцова з хадайніцтвам аб будаўніцтве новага храма. У сваю чаргу прыхаджане 7 чэрвеня 1869 г. складаюць «прыгавор», у якім хадайнічаюць перад начальствам «... аб водпуске сумы на ўчыненне ў нашым прыходзе новай царквы, таму што мы па ўбогім сваім сродкам не здольны пабудаваць такавы; з свайго ж боку бярэм на сябе абавязак дастаўляць падводы для прывозу каменя, цэглы, пяску і вапны і іншых матэрыялаў, якія будуць неабходны пры будаўніцтве царквы» [98]. Казна вылучыла 9700 рублёў серабром. Але падрадчык Ш. Скі-

дзельскі патрабаваў ад прыхаджан яшчэ 1500 рублёў, ад чаго царкоўны савет адмовіўся. Тады ён з мясцовым святаром і дзятлаўскім старшынёй, пагражаючы продажам гаспадарчай маёмасці, прымусова абавязалі сялян падпісаць «прыгавор» на дабаўку падрадчыкам 3000 рублёў серабром. Гродзенскаму грамадзянскаму інжынеру У. Кржыжаноўскаму было даручана скласці праект мураванай царквы на 350 вернікаў (нармальны праект № 16). Абавязак збудаваць храм узялі на сябе ў 1871 г. купцы Н. Буткоўскі, А. Прэхнер, Ш. Скідзельскі. У гэтым жа годзе старая царква разбіраецца і ў 1875 г. на яе месцы ў цэнтры мястэчка, пры паштовым тракце Навагрудак–Вільна, узнік новы мураваны храм ў рэтраспектыўна-рускім стылі [99].

Падоўжна-восевая сіметрычная прасторавая кампазіцыя вензавецкага храма паслядоўна ўключае трох'ярусную шатровую званіцу (два васьмерыка на чацверыку), кароткую трапезную, кубападобную малітоўную залу і паўкруглую апсіду. Пакаты чатырохсхільны дах асноўнага аб'ёму завершаны пяцікупаллем, якое дапаўняецца макаўкай званіцы. Атынкаваныя фасады насычаны масіўнай архітэктурнай пластыкай, запазычанай са старажытнарускага царкоўнага дойлідства: вялізныя фасадныя арачныя парталы ў кілепадобным абрамленні, какошнікі, прамавугольныя панелі цокаля і званіцы, круглыя прафіляваныя разеткі, плоскасныя ліштвы арачных вокнаў, багата прафіляваны карніз з сухарыкамі. Галоўны ўваход вырашаны масіўным і глыбокім арачным парталам на буйных пілонах.



97. Праект царквы для в. Вензавец

Калега Кржыжаноўскага па Гродзенскім губернскім праўленні архітэктар І. І. Калянкевіч праектуе такі ж храм для в. Вельямовічы (Брэсцкі р-н), збудаваны ў 1868 г. па хадайніцтву брэсцкага епіскапа Ігнація на месцы папярэдняга струхнелага [100]. Абодва дойліды ў сваіх праектах рэалізуюць асновы рэтраспектыўна-рускага стылю, аперыруюць кананічнай чатырохчасткавай аб'ёмна-планіровачнай схемай – да асноўнага кубападобнага аб'ёму далучаюцца паўкруглая апсіда, трапезная і прытвор-званіца. Асновай мастацкай выразнасці іх твораў перш за ўсё з'яўляецца маляўнічае пяцікупалле над цэнтральным кубападобным аб'ёмам, дынамічная вертыкальдамінінта шатровай званіцы з макаўкай, насычаная архітэктурная

пластыка, пазычаная са старажытнарускага дойлідства: аркатурныя паясы, візантыйскія вокны-біфорыумы, аб'яднаныя агульнай кілепадобнай аркай, філянговы цоколь, вуглавыя лапаткі, какошнікі, зубчастыя фрызы.

Па сінадальнаму чатырохчасткаваму пяцікупальнаму канону ў рэтраспектыўна-рускім стылі ў 1897 г. збудавана Успенская царква у г. Браслаў (Віцебская вобл.). Аднак «узорны праект» набыў шмат адметнасцей: званіца і храм аб'яднаны празмерна скарочанай і паменшанай трапезнай, у званіцы празмерна высокі першы ярус, бакавая рызніца ля апсіды ўносіць элемент асіметрыі ў агульную падоўжна-восевую кампазіцыю, цэнтральны ўваходны партал дубліруецца бакавымі на франтальным фасадзе малітоўнай залы. Эклектычным уяўляецца спалучэнне вуглавой класічнай рустоўкі і візантыйскіх вокнаў-біфорыумаў. Са старажытнарускага царкоўна-архітэктурнага арсенала выкарыстаны кілепадобнае абрамленне прасветаў званіцы і ўваходных «перспектыўных» парталаў, абавязковы «сонм» цыбулепадобных галовак, аркатурная крапоўка, калоны-дынькі.

Помнік архітэктуры сінадальнага напрамку рэтраспектыўна-рускага стылю Прачысценская царква дамінуе сярод забудовы в. Лахва (Лунінецкі р-н Брэсцкай вобл.). Пабудавана ў 1889 г. на месцы фундаванага князем Радзівілам касцёла XVII ст. [101]. Планіровачна развіта па падоўжнай восі, уздоўж якой скампанаваны высотная трох'ярусная шатровая званіца над прытворам, трапезная, кубападобны аб'ём малітоўнай залы з пяцікупаллем, паўкруглая апсіда з бакавымі рызніцамі. Архітэктура вылучаецца амаль плоскаснай трактоўкай фасадаў, пазбаўленых пластычнага дэкору і расчлянёных «урубнымі» аконнымі праёмамі арачнай і прамавугольнай канфігурацыі, здвоеных і строеных над уваходамі. Са старажытнай архітэктурнай пластыкі выкарыстаны масіўныя перспектыўныя парталы цэнтральнага і бакавых уваходаў, акаймаваныя вялізнымі кілепадобнымі аркамі на масіўных і кароткіх калонах-дыньках.

Шматграннасць трактоўкі сінадальнага канона пяцікупальнага храма дэманструе архітэктура Спаса-Праабражэнскай царквы ў г. п. Лагішын (Пінскі р-н Брэсцкай вобл.), пабудаванай на сродкі прыхаджан у 1892 г. на месцы уніяцкага драўлянага храма 1795 г. Шматпланавасць кананічнай чатырохчасткавай кампазіцыі ўзбагачана папярочным пашырэннем прытвора за кошт прыбудоў прасвірні і хрысцільні, у выніку чаго франтальны фасад набыў ступеньчатую дынамічна ўзнёслую пабудову. Какафонію аб'ёмаў узбагачаюць і невялікія прытворы-тамбуры бакавых уваходаў. У дэкаратыўную апрацоўку фасадаў прыўнесена форма трохлопасцевай аркі, запазычаная з манументальных храмаў «візантыйскага стылю». Ліштвамі такой формы апяразаны адзінарныя арачныя вокны і вокны-трыфорыумы бакавых фасадаў, уваходныя парталы. З маскоўска-яраслаўскага напрамку стылю выкарыстаны востраканцовы шацёр званіцы, грані





98. Сінадальны тып чатырохчасткавага пяцікупальнага храма: Успенская царква, г. Браслаў; Мікалаеўская царква, г. Паставы; Троіцкая царква, г. п. Лагішын



якога расчлянёны двума ярусамі партатыўных вокнаў-люкарнаў.

Да гэтага тыпу «ўзорнага» храма адносіцца Мікалаеўская царква ў г. Паставы (Віцебская вобл.) (1894 г.). Прасторавая кампазіцыя будуецца вакол цэнтральнага двух'яруснага кубападобнага аб'ёму, завершанага маляўнічым пяцікупаллем. Да яго праз прамавугольную трапезную далучаецца званіца ў выглядзе васьміграннага барабана пад шатровым пакрыццём з макаўкай. Завяршае кампазіцыю паўкруглая апсіда з ба-

кавымі рызніцамі. Далучаныя да цэнтральнага аб'ёму бакавыя прыдзелы завершаны дахамі-бочкамі і надаюць храму крыжовую планіровачную форму. Атынкаваныя фасады дэкарыраваны зубчастымі фрызамі, кілепадобнымі ліштвамі арачных вокнаў, лапаткамі, какошнікамі.

Тыпавы праект чатырохчасткавага храма лёг у аснову царквы Прападобнай Марыі Егіпецкай у г. Вілейка (Мінская вобл.) (1865 г.). Сінадальны ўзор храма атрымаў вядомую карэкціроўку: чатырохсхільны дах завершаны партатыўным пяцікупаллем, узведзеным на чатырохграннай платформе, – рашэнне арыгінальнае, не прадугледжанае серыяй тыпавых праектаў. Цыбулепадобнай галоўкай завершаны і гранёны шацёр чацверыковай званіцы, узведзенай над прытворам. Лучковы праём увахода і бакавыя прыдзелы аформлены высокімі кілепадобнымі парталамі. Бакавыя прыдзелы перакрыты бочкавымі дахамі, якія на тарцах акаймаваны кілепадобнымі аркамі. Архітэктурная пластыка запазычана са старажытнарускага царкоўнага дойлідства: бочкавыя пакрыцці прыдзелаў, аркатурныя паясы, кілепадобныя аркі, цыбулепадобныя галоўкі, прафіляваныя карнізы з сухарыкамі, лапаткі, філёнгі.

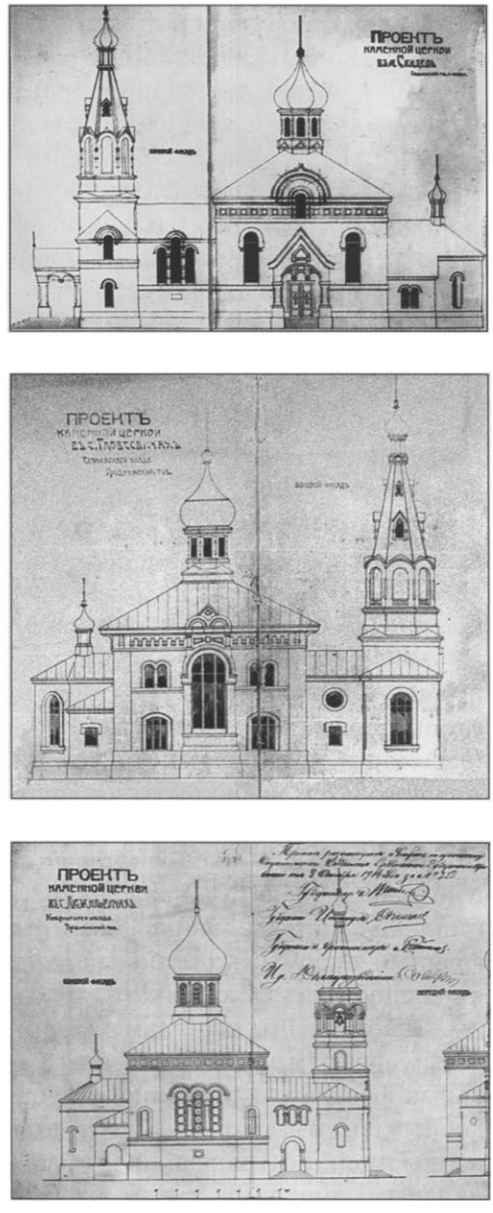
На аснове запазычанняў са старажытнарускай царкоўнай архітэктуры ў 1896 г. была створана Троіцкая царква, якая размешчана ў цэнтры былога мястэчка Ула (зараз вёска ў Бешанковіцкім р-не Віцебскай вобл.) [102]. Пры храме існавала прыпісная могілкавая Пакроўская драўляная царква, пабудаваная ў 1857 г. Троіцкая царква вырашана чатырохчасткавай крыжовай у плане аб'ёмнай кампазіцыяй – прытвор-званіца, трапезная, кубападобная малітоўная зала з бакавымі прыдзеламі, паўкруглая апсіда з бакавымі трохграннымі рызніцамі. У сілуэце мураванага будынка пануе цэнтральны павышаны аб'ём, які завершаны шатровым дахам з пяцікупаллем (цэнтральны купал на цыліндрычным светлавым барабане) і закамарнымі каскадамі па схілах даху. Цыбулепадобнымі галоўкамі завяршаліся званіца і прыдзелы. Другой дамінантай з'яўляецца надбудаваная над прытворам двух'ярусная (васьмярык на чацверыку) шатровая званіца. Храм мае тры ўваходы-цвінтары з франтальнага боку прытвора і ў прыдзелах. Атынкаваныя фасады надзелены насычанай архітэктурнай пластыкай: фігурныя ліштвы арачных вокнаў, вуглавыя пілястры з шырынкамі, аркатурныя фрызы, прамавугольныя нішы-панелі, насычаныя прафіліроўкай карнізы. Унутры памяшканні храма адкрыты ў падкупальную прастору сяродкрыжжа шырокімі прасветамі. Прыдзелы перакрыты цыліндрычнымі скляпеннямі.

Ну і зусім неверагодна намагаецца трактаваць гэты тып храма гродзенскі епархіяльны архітэктар Цярноўскі ў праекце 1914 г. царквы для в. Мсцібава (Ваўкавыскі р-н Гродзенскай вобл.) [103]. Знаходзячыся ў рэчышчы авангардных пошукаў часу (анатацыя выканана шрыфтам у стылі мадэрн), ён прапаноўвае завяршэнне шатровага даху цыбулепадобным купалам з мініяцюрнымі чатырма макаўкамі ў яго аснаванні.

З-за відавочнага дысанансу такога «пучка» купалкоў з масіўнай архітэктурай храма праект не быў рэалізаваны.

Больш спрошчанай мадыфікацыяй чатырохчасткавага тыпа храма з'яўляецца ўзорны тып царквы з адным купалам над цэнтральным аб'ёмам і галоўкай над званіцай. Густой сеткай такіх храмаў пакрываецца ўся Беларусь. Як правіла такія храмы праектуюцца архітэктарамі губернскіх праўленняў. Гродзенскі губернскі і епархіяльны архітэктар Цярноўскі толькі ў 1914 г. стварае праекты такіх храмаў для вёсак Скідзель, Глаўсевічы, Галоўчыцы [104], І. І. Калянкевіч – для в. Галавачы [105].

У цэнтры в. Галавачы (Гродзенскі р-н) размешчана Крыжаўзвіжанская царква, пабудаваная ў другой палове XIX ст. пасля разбурэння старой драўлянай царквы ў суседняй в. Верцялішкі. 21 лістапада 1876 г. малодшаму інжынеру Прусаку было даручана знайсці зручнае месца; «для большай небяспекі і надання праваслаўнаму храму большай прыгажосці згадалі пабудову царквы на мясцовасці самай узвышанай» [106]. 13 красавіка 1877 г. губернскі архітэктар І. І. Калянкевіч прадставіў у царкоўна-будаўнічую канцылярыю праект і каштарыс на пабудову мураванай праваслаўнай царквы ў рэтраспектыўна-рускім стылі [107], на якую ўрад асігнаваў 14 761 рублёў. Мясцовыя прыхаджане павінны былі падвозіць будаўнічыя матэрыялы: з вёсак Бубны, Прыступічы, Белякоўшчына – па два дні ў год ад кожнага двара ў перыяд будаўніцтва, а з вёсак Галавачы, Залясаны, Караша-



99. Праекты чатырохчасткавых «сінадальных» храмаў для г. п. Скідзель, вёсак Глаўсевічы, Дружылавічы

ва, Канюхі, Баброўня, Бандары – толькі ў вольны ад палявых работ час [108]. Аднак рытмічнай працы перашкаджала існаванне ў раёне будаўніцтва карчмы ўладальніцы маёнтка Фларанціны Ануфрыеўны Чачот, якую было вырашана пераабсталяваць пад пастаялы двор. Таргі на права будаўніцтва царквы былі аб'яўлены на 20 верасня 1878 г. Падрад атрымаў гродзенскі купец Г. Андрас. Але цэны на будматэрыялы на той час значна ўзраслі, і кошт будаўніцтва склада ў ужо 21 294 рублёў. 5 верасня 1881 г. Калянкевіч далажыў аб заканчэнні ўсіх работ. Але шмат запланаваных дэкаратыўных элементаў не было рэалізавана. Таму помнік архітэктуры рэтраспектыўна-рускага стылю быў вырашаны прамавугольным у плане аб'ёмам з пяціграннай апсідай і двух'яруснай (васьмярык на чацверыку) званіцай. Асноўны аб'ём яе накрыты чатырохсхільным дахам, над якім на васьмігранным барабане ўзвышаецца цыбулепадобная галоўка, такая ж галоўка завяршае шацёр званіцы, арачныя праёмы якой акаймаваны кілепадобнымі какошнікамі. Фасады дэкарыраваны карнізам з філянговым фрызам, арачныя вокны бакавых фасадаў акаймаваны кілепадобнымі ліштвамі, прамавугольныя вокны апсіды і трапезнай – прафіляванымі ліштвамі. У тым жа Гродзенскім павеце ў в. Індура ў 1881 г. узведзена сінхронная царква Аляксандра Неўскага.

Па ўзорах рускіх шатровых храмаў XVII ст. у 1914 г. праектуецца царква ў в. Дружылавічы (Іванаўскі р-н Брэсцкай вобл.) [109]. Пры кананічнай чатырохчасткавай аб'ёмна-прасторавай кампазіцыі архітэктура храма набывае характэрную васьмігранную шатровую званіцу з макаўкай, ізразцовы фрыз, трохарачныя высокія вокны з дугамі-броўкамі, арачныя парталы на прысценных калонках, кілепадобныя броўкі, вуглавыя ўразныя калонкі. Васьмігранны барабан над шатровым дахам завершаны цыбулепадобным купалам, партатыўная макаўка – над паўкруглай апсідай.

Калі звярнуцца да мадэрнізацыі тыпавога аднакупальнага сінадальнага храма, так трэба ўзгадаць Пакроўскую царкву ў в. Карма (Добрушскі р-н Гомельскай вобл.), пабудаваную ўжо ў 1906 г. Крыжападобны ў плане храм пераходзіць у пяцігранную апсіду з бакавымі рызніцамі. Над сяродкрыжжам узвышаецца другі кубападобны ярус з арачнымі вокнамі, шатровы дах якога завершаны пяцікупаллем. Да бабінца далучаны прытвор, над якім узвышаецца высокая трох'ярусная званіца (два васьмерыка на чацверыку), якая завершана шатром з макаўкай. Фасады апрацаваны «пад руст», прарэзаны арачнымі вокнамі ў пластычных кілепадобных ліштвах, насычаны архітэктурнымі крапоўкамі і дэкорам. Унутры памяшканні царквы перакрыты скляпеннямі: крыжовым – у трапезнай, цыліндрычным – у малітоўнай зале, конхай – у апсідзе.

Па аналагічнай кампазіцыі раней, у 1865 г., збудавана Петра-Паўлаўская царква ў в. Сеніца (Мінскі р-н). У 1852 г. паўстала пытанне аб неабходнасці капітальнага рамонту струхнелага храма, але было вырашана, што танней пабудаваць новы мураваны храм. Святар царк-

вы Іван Шышко звярнуўся з хадайніцтвам да епіскапа Мінскага і Бабруйскага Міхаіла аб садзейнічанні ў будаўніцтве царквы «на 1670 душ абодвага полу». Праект быў складзены архітэктарам Г. М. Меерам і зацверджаны ў 1861 г. Падрадчыкам на будаўніцтва храма выступіў мінскі купец А. Свешнікаў. Пры царкве мелася народнае вучылішча, у якім у 1889–1890 гг. вучыўся Янка Купала. Аб'ёмна-прасторавую кампазіцыю фарміруюць чатырох'ярусная прытвор-званіца, трапезная, кубападобная малітоўная зала і паўкруглая апсіда з дзвюма бакавымі рызніцай і дзякоўскай, якія ў плане ствараюць форму падоўжанага крыжа. Светлавы васьмігранны барабан храма накрыты гранёным сферычным купалам з макаўкай (раней шатром), васьмігранны ярус званіцы – шатром з макаўкай. Бакавыя фасады расчлянёны прафіляваным карнізам на два ярусы – першы мае арачны ўваходны партал, другі рытмічна расчлянёны трыма арачнымі аконнымі праёмамі. У дэкоры выкарыстаны вуглавыя лапаткі і прафіляваныя ліштвы. Трох'ярусны іканастас выраблены майстрам Ягоравым, 18 абразоў пісаны мастакамі Дз. Струкавым і Ратноўскім.

У 1865–1870 гг. у в. Сялец (Бярозаўскі р-н Брэсцкай вобл.) пабудавана Успенская царква – помнік архітэктуры рэтраспектыўна-рускага стылю [110]. Яе чатырохчасткавая падоўжна-восевая кампазіцыя запазычана са старыжытнарускага царкоўнага дойлідства; складаецца з шатровай званіцы над прытворам, квадратных у плане трапезнай і малітоўнай залы, пяціграннай апсіды



100. Успенская царква, в. Сялец

з бакавымі рызніцамі. Чатырохсхільны дах асноўнага аб'ёму і шацёр званіцы завершаны цыбулепадобнымі макаўкамі на васьмігранных барабанах. Нягледзячы на дынамічны характар трох'яруснай шатровай званіцы ў кампазіцыі, дэкаратыўны акцэнт перанесены на асноўны аб'ём. Яго бакавыя фасады расчлянёны пілястрамі на тры праслы, запоўненыя ў два ярусы вокнамі ў багатых арачных ліштвах, апяразаны складана прафіляваным антаблементам, па вуглах крапаваны слоенымі пілястрамі. Галоўны ўваход вырашаны шырокім арачным парталам, які завершаны шлемападобным сцёкам. Са старажытнарускага дойлідства запазычаны кілепадобныя парталы галоўнага і бакавых уваходаў, закамары яруса-звона











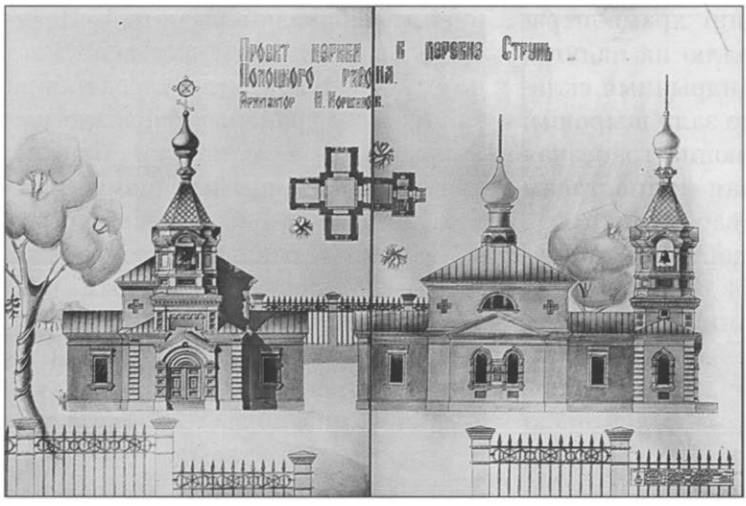
101. Чатырохчасткавыя аднакупальныя сінадальныя цэрквы: Пакроўская, г. Іванава; Праабражэнская, в. Шпакоўшчына; Георгіеўская, в. Сітцы; Успенская, в. Тэўлі; Петра-Паўлаўская, г. п. Карэлічы

званіцы. Памяшканні храма перакрыты плоскай столлю на падугах (праектаваліся цыліндрычныя скляпенні), у малітоўную залу шырокімі прасветамі адкрываюцца трапезная і апсіда, вылучаная іканастасам з разнымі Царскімі варотамі.

Захоўваючы падобную кананічную кампазіцыю, архітэктары на месцах ідуць па шляху прыўнясення сваіх асобных элементаў, што і адрознівае іх творы ад «узорных праектаў». Аўтар Пакроўскай царквы ў г. Іванава (Брэсцкая вобл.) завяршае яе васьмігранным шатровым барабанам, робіць дамінантнай званіцу і прыбудоўвае шырокія прыдзелы. У Праабражэнскай царкве ў в. Шпакоўшчына (Полацкі р-н Віцебскай вобл.) уводзіцца вялізны ўваходны рундук і фрыз какошнікаў вакол малітоўнай залы. Асаблівасцю праекта царквы ў в. Нароўка (Польшча) з'яўляецца непрапарцыянальна вялізны купал на васьмігранным светлавым барабане над малітоўнай залай. Вытанчаным вертыкалізмам вылучаецца Георгіеўская царква ў в. Сітцы (Докшыцкі р-н Віцебскай вобл.) і, наадварот, прыземлівасцю – Петра-Паўлаўская ў г. п. Карэлічы (Гродзенская вобл.).

Дзмітрыеўская царква ў в. Тэўлі (Кобрынскі р-н Брэсцкай вобл.) пабудавана ў 1872 г. на ўрадавыя сродкі (7000 рублёў) на месцы папярэдняга храма. Помнік архітэктуры рэтраспектыўна-рускага стылю. Падоўжна-восевая аб'ёмна-прасторавая кампазіцыя складаецца з шатровай трох'яруснай (васьмярык на двух чацверыках) званіцы, прамавугольнай у плане трапезнай, кубападобнай малітоўнай залы, паўкруглай апсіды з бакавой рызніцай. Пакаты чатырохсхільны дах асноўнага аб'ёму завершаны цыбулепадобнай галоўкай на гранёным барабане, шацёр званіцы – макаўкай. Фасады расчлянёны арачнымі вокнамі ў ліштвах, апяразаны аркатурнымі фрызамі. Галоўны і бакавыя арачныя ўваходы афармлены пластычнымі парталамі з фігурнымі франтонамі. У інтэр'еры апсіда вылучана драўляным іканастасам.

Звычайна новыя сінадальныя храмы змянялі старыя струхнелыя цэрквы. Так адбылося ў в. Дварэц (Дзятлаўскі р-н Гродзенскай вобл.) і г. Ашмяны (Гродзенская вобл.), у якіх Уваскрасенская і Пакроўская цэрквы змянілі папярэднія драўляныя храмы. Існуючая і зараз царква ў г. Ашмяны пабудавана ў 1875 г. з цэглы на вылучаныя казной у 1874 г. сродкі (600 руб. ахвяравала па духоўнаму завяшчанню П. І. Мядынцава). Помнік архітэктуры рэтраспектыўна-рускага стылю вырашаны крыжова-купальным аб'ёмам з прамавугольнай апсідай. Над сярод-крыжжам узведзены васьмігранны светлавы барабан пад пакатым шатровым дахам, які завершаны цыбулепадобным купалам на глухім васьмігранным барабане. Над прытворам узведзены васьмігранны ярус шатровай званіцы з макаўкай. Крылы прытвораў накрыты двухсхільнымі дахамі. Тры ўваходы (галоўны і два бакавыя) вырашаны манументальнымі парталамі з кілепадобнымі аркамі. Сцены крапаваны лапаткамі, апяразаны буйнымі аркатурнымі фрызамі. Сіметрыя архітэктурных плоскасцей падкрэслена лучковымі вокнамі ў плоскіх лішт-



102. Праект царквы для в. Струнь

вах. У інтэр'еры пануе двухсветлавая прастора сяродкрыжжа, у якое пры дапамозе ветразевай канструкцыі адкрываецца васьмігранны барабан; над уваходам – антрэсолі хораў.

Крыжаўзвіжанская царква ў в. Струнь (Полацкі р-н Віцебскай вобл.) пабудавана ў 1808 г. з цэглы [111]. У канцы XIX ст. храм прыйшоў у заняпад. У 1900 г. віцебскім губернскім архітэктарам У. Ф. Коршыкавым створаны праект яго капітальнай рэканструкцыі [112]. У выніку перабудовы архітэктура храма набыла характэрны для творчасці гэтага дойліда яскрава выкрэслены рэтраспектыўна-рускі стыль. Храм меў кананічную чатырохчасткавую аб'ёмна-прасторавую кампазіцыю: прытвор са званіцай, трапезная, малітоўная зала з бакавымі прыдзеламі, апсіда. Над будынкам панавалі і стваралі яго маляўнічы сілуэт цыбулепадобныя купалы над шатром двух'яруснай (васьмярык на чацверыку) званіцы і чатырохсхільным бляшаным дахам асноўнага кубападобнага аб'ёму. Асноўны архітэктурна-дэкаратыўны матыў – запазычаныя са старажытнарускага дойлідства пластычныя ліштвы арачных вокнаў у выглядзе кілепадобных прафіляваных арачак на фігурных калонках-дыньках, рамбічныя каваныя пераплёты-краты аконных праёмаў, падаконныя філёнгі. Архітэктурна-пластычны акцэнт манументальнай пабудовы – званіца, якая была насычана прафіліроўкамі, вытанчанымі крапоўкамі, нішамі-шырынкамі, мела лемехавае пакрыццё шатра, вуглавыя ўразныя калонкі-дынькі, зубчасты фрыз, вуглавыя руставаныя лапаткі. Уваход па восі званіцы быў вырашаны перспектыўным арачным парталам, двухсхільны шчыт якога трымалі бакавыя пілоны, крапаваныя паясамі шырынак. Плоскасныя фасады асноўнага аб'ёму, прамавугольных у плане трапезнай і апсіды сціпла дэкарыраваны нішамі-крыжамі, арачнымі люкарнамі, вуглавымі лапаткамі, прафіляванымі ліштвамі з сандрыкамі прамавугольных вок-

наў. З арсенала старажытнарускага дойлідства таксама ўзяты какошнікавы пояс у аснаванні цыліндрычнага барабана асноўнага купала, вісячая з гіркамі аркатура на званіцы. У інтэр'еры малітоўную залу і трапезную перакрывалі цыліндрычныя скляпенні, апсіду – крыжовае. Прасторавая дынаміка інтэр'ера дасягнута кантрастным перападам вышынь гэтых скляпенняў. У аналагічнай кампазіцыйнай пабудове гродзенскі губернскі архітэктар Цярноўскі праектуе царкву для в. Амельянец (Камянецкі р-н Брэсцкай вобл.).

У рэтраспектыўна-рускім стылі пабудавана ў 1872 г. Мікалаеўская царква ў г. п. Шарашова (Пружанскі р-н Брэсцкай вобл.). Сродкі на будаўніцтва (12 691 рублёў) у 1865 г. вылучыла казна [113]. Гродзенскі архітэктар Я. М. Фардон прытрымліваецца сінадальнага канону і ўзводзіць храм чатырохчасткавай падоўжна-восевай кампазіцыі, якая створана званіцай, трапезнай, малітоўнай залай і апсідай. Элемент асіметрыі ў кампазіцыю прыўносіць рызніца, далучаная да пяціграннай апсіды з паўднёвага боку. У сілуэце будынка дамінуюць дзве гранёныя цыбулепадобныя галоўкі над трох'яруснай шатровай званіцай (два васьмерыка на чацверыку) і васьмігранным барабанам чатырохсхільнага даху асноўнага кубападобнага аб'ёму. Фасады прарэзаны арачнымі вокнамі ў прафіляваных ліштвах. Ва ўпрыгожванні царквы выкарыстаны элементы старажытнарускага дойлідства: закамары верхняга яруса званіцы, кілепадобныя аркі ў абрамленні арачных вокнаў, галоўнага і бакавых уваходных парталаў-ніш, філёнгі. Архітэктурнай крапоўкай насычаны фасады асноўнага аб'ёму: выкарыстаны магутныя пілястры, тонкапрафіляваны карніз.

Помнік архітэктуры рэтраспектыўна-рускага стылю Георгіеўская царква ў цэнтры в. Гальшаны (Ашмянскі р-н Гродзенскай вобл.) абкружаны скверам і каванай агароджай з брамай (1901 г.). Царква пабудавана ў 1880-я гг. з цэглы па кананічнай чатырохчасткавай падоўжна-восевай кампазіцыі: двух'ярусная (васьмярык на чацверыку) шатровая званіца, трапезная, асноўны аб'ём, пяцігранная апсіда з бакавымі рызніцамі. У сілуэце будынка пануюць цыбулепадобныя купалы над званіцай і чатырохсхільным дахам. Галоўны ўваход адзначаны буйным парталам з высокім двухгранным шчытом і арачным праёмам на дзвюх парах паўкалон. Падобнымі парталамі афармлены і бакавыя ўваходы. У люкарне над галоўным уваходам размешчаны абраз Спаса Пантакратара. Лаканічнае дэкаратыўнае ўбранне белакаменных фасадаў абмежавана ажурнымі фрызавымі паяскамі з гарадкоў, плоскімі броўкамі арачных вокнаў, вуглавымі лапаткамі, поясам какошнікаў у аснаванні шатра званіцы.

У рэчышчы сінадальнага напрамку рэтраспектыўна-рускага стылю ў 1868 г. узведзена Антоніеўская царква ў г. Косава (Івацэвіцкі р-н Брэсцкай вобл.). Каб змяніць папярэдні храм (адзначаны ў 1597 г.) на рэпрэзентатыўную «сучасную» царкву царскі ўрад вылучыў 6959 рублёў [114]. Для будаўніцтва быў выбраны тыпавы праект царквы ча-









103. Чатырохчасткавыя аднакупальныя цэрквы: Мікалаеўская, в. Шарашова; Георгіеўская, в. Гальшаны; Антоніеўская, г. Косава; Мікалаеўская, в. Дабромысль

тырохчасткавай падоўжна-восевай кампазіцыі, якая ўключае двух'ярусную чацверыковую званіцу, прамавугольныя ў плане трапезную, папярочны асноўны аб'ём і апсіду. Званіца накрыта гранёным сферычным купалам з ліхтаром і макаўкай у завяршэнні. Асноўны аб'ём увенчаны цыбулепадобным купалам на васьмігранным барабане. Галоўны ўваход у выглядзе арачнага праёма аформлены двухсхільнай навіссю на дзвюх калонках. Фасады прарэзаны арачнымі аконнымі праёмамі, здвоенымі і аб'яднанымі арачным абрамленнем у асноўным аб'ёме. У дэкоры фасадаў выкарыстаны руставаныя ліштвы, зубчастыя фрызы, прамавугольныя панелі. Выніковы выпадак трафарэтнага выканання «нармальнага» храма ў межах аднаго павета – Мі-

калаеўская царква ў в. Дабромысль (Івацэвіцкі р-н Брэсцкай вобл.).

У 1864 г. Брэсцкі епіскап Ігнацій (улічваючы вялікую колькасць праваслаўных вернікаў – 931) хадайнічае аб будаўніцтве ў Гершонскім прыходзе мураванага храма ў імя Раства Багародзіцы. Ён павінен знаходзіцца побач з Валынскім паштовым трактам, непадалёку ад Валынскага фарштата Брэст-Літоўскай крэпасці [115]. Обер-пракурор Свяшчэннага Сінода вылучыў на пабудову крэдыт у 6 тысяч рублёў на 20 год са сродкаў духавенства Заходняга краю [116]. Падрадчыкамі будаўніцтва былі мяшчане Чарнігаўскай губерні І. Сяргееў і Г. Назараў, якія па кантракту здзейснілі будаўніцтва за 1866–1869 гг. [117]. Праект складзены брэсцкімі гарадскімі архітэктарамі М. Барташэўскім, К. Гросманам і гродзенскім губернскім архітэктарам Міхайлоўскім. За аснову быў узяты тыпавы праект № 1 царквы на 200 чалавек. На стварэнне іканастаса Назараву пазычыў 500 рублёў серабром брэсцкі мешчанін Могік Айзендерг. Храм асвячоны 24 ліпеня 1887 г. Помнік культавага дойлідства рэтраспектыўна-рускага стылю мае сінадальна зацверджаную падоўжна-восевую аб'ёмна-прасторавую кампазіцыю, якая складаецца паслядоўнасцю званіцы, трапезнай, малітоўнай залы, пяціграннай апсіды з бакавой рызніцай. Апошняя ўносіць слаба выяўлены элемент асіметрыі ў агульна ўраўнаважаную сіметрычна-восевую пабудову храма. Яго дамінантамі з'яўляюцца двух'ярусная шатровая званіца (васьмярык на чацверыку), якая завершана цыбулепадобнай галоўкай, і такі ж купалок на васьмігранным барабане над чатырохсхільным дахам асноўнага аб'ёму. Шматпланавасць агульнай прасторавай кампазіцыі будынка дасягаецца чаргаваннем высокіх (званіца і зала) і нізкіх (трапезная, апсіда і рызніца) аб'ёмаў. З арсенала старажытнага царкоўнага дойлідства пазычаны аркатурныя паясы і вуглавыя лапаткі, кілепадобныя ліштвы вокнаў званіцы, прафіляваныя нішы.

Духаўская царква ў цэнтры в. Горка (Дзятлаўскі р-н Гродзенскай вобл.) пабудавана ў другой палове XIX ст. (да 1880 г.) з цэглы па сінадальнаму тыпавому праекту ў рэтраспектыўна-рускім стылі. Уяўляе сабой чатырохчасткавую падоўжна-восевую аб'ёмна-прасторавую кампазіцыю: двух'ярусная шатровая званіца, трапезная, кубападобная малітоўная зала, квадратная ў плане апсіда. Чатырохсхільны дах асноўнага двух'яруснага аб'ёму завершаны цыбулепадобным купалам на цыліндрычным барабане. Над шатром чатырохграннай званіцы знаходзіцца таксама цыбулепадобная галоўка на цыліндрычным барабане. Верхні ярус званіцы вырашаны найбольш дэкаратыўна насычана ў формах архітэктуры XVII ст. (праёмы-біфорыумы ў пластычных ліштвах). Здвоеныя арачныя аконныя праёмы дэкарыраваны броўкамі, складанымі фігурнымі ліштвамі. У крапоўцы атынкаваных фасадаў выкарыстаны лапаткі, зубчастыя франтоны і фрызы. Галоўны ўваход вырашаны ганкам з брукаванай лесвіцай і навіссю кілепадобнай формы. Па аналагічнай аб'ёмна-планіровачнай кампазіцыі збудаваны Успенская царква



104. Крыжаўзвіжанская царква, в. Сухопаль

ў в. Ручыца (Вілейскі р-н Мінскай вобл.) і царква ў в. Люшнева (Баранавіцкі р-н Брэсцкай вобл.).

Узбагаціў сінадальны канон праваслаўнага храма дойлід, які ўзвёў у 1903 г. Крыжаўзвіжанскую царкву ў в. Сухопаль (Пружанскі р-н Брэсцкай вобл.). Помнік архітэктуры рэтраспектыўна-рускага стылю вырашаны па канону чатырохчасткавай падоўжна-восевай кампазіцыі, створанай трох'яруснай званіцай, прамавугольнай у плане трапезнай, кубападобнай малітоўнай залай, пяцігранной апсідай з бакавымі рызніцамі. У сілуэце дамінуюць цыбулепадобныя галоўкі гранёнага шатра званіцы (два васьмерыка над прамавугольным прытворам) і васьмігранной барабана над чатырохсхільным пакатым дахам асноўнага аб'ёму. Галоўны і бакавыя ўваходы ў выглядзе прытвораў пад двухсхільнымі дахамі аформлены вуглавымі лапаткамі, зубчастымі карнізамі, прамавугольнымі панелямі. Лучковыя аконныя праёмы (у два ярусы ў асноўным аб'ёме) дэкарыраваны плоскімі ліштвамі. Аб'ёмы апяразаны прафіляванымі карнізамі, зубчастымі фрызамі, вуглавымі лапаткамі, слоенымі ў прасценках бакавых фасадаў асноўнага аб'ёму.

З капіталу, «усеміласцівейша дараванага на аднаўленне праваслаўных храмаў у Беларускіх губернях», у 1864 г. па праекту згаданага вышэй інжынера-архітэктара Кржыжаноўскага пабудавана Петра-Паўлаўская царква ў г. Бяроза (Кобрынскі р-н Брэсцкай вобл.) (дадатковыя выдаткі ўзялі на сябе прыхаджане) [118]. За аснову быў узяты тыпавы праект храма чатырохчасткавай падоўжна выцягнутай прасторавай кампазіцыі: званіца, трапезная, малітоўная зала, прамавугольная апсіда з дзвюма бакавымі рызніцамі. У сілуэце белакаменнага будынка дамінуюць макаўка шатровай трох'яруснай званіцы і цыбулепадобны купал на драўляным васьмігранным барабане, узведзены над пакатым чатырохсхільным дахам асноўнага кубападобнага аб'ёму. Сцены расчлянёны лучковымі вокнамі і пілястрамі ў прасценках. У дэкоры выкарыстаны традыцыйны арсенал рэтраспектыўна-рускага стылю: прафіляваныя закамары, руставаныя ліштвы, востравугольныя франтоны і аркатурныя фрызы. Драўляны разны іканастас створаны адначасова з храмам, скампанаваны з ка-

рынфскіх калонак, прафіляваных карнізаў і раскраповак, ажурная разьба Царскіх варот аблямоўвае абразы-тонда.

У 1914 г. па такім жа каноне на месцы папярэдняга драўлянага храма пабудавана Крыжаўзвіжанская царква ў в. Аранчыцы (Пружанскі р-н Брэсцкай вобл.). Кананічную чатырохчасткавую падоўжна-восевую кампазіцыю храма складаюць трох'ярусная званіца, прамавугольная ў плане трапезная, кубападобная малітоўная зала, пяцігранная апсіда. Шатровая званіца (два васьмерыка на чацверыку) і чатырохсхільны дах асноўнага аб'ёму завершаны цыбулепадобнымі галоўкамі на васьмігранных барабанах. У дэкоры фасадаў выкарыстаны зубчастыя фрызы, вытанчаныя пілястры і вуглавыя лапаткі, нішы-крыжы ў круглых разетках. Арыгінальнае вырашэнне атрымалі бакавыя фасады асноўнага аб'ёму – велізарны арачны аконны праём фланкіраваны двума ярусамі лучковых вокнаў. Інтэр'ер, акрамя бакавых вокнаў, асветлены светлавым барабанам, які падтрымліваюць вуглавыя скляпеністыя ветразі.

Петра-Паўлаўская царква пабудавана ў цэнтры в. Мокрае (Пружанскі р-н Брэсцкай вобл.) у 1860-я гг. [119]. Помнік архітэктуры рэтраспектыўна-рускага стылю выраshаны чатырохчасткавай падоўжна-восевай кампазіцыяй, якую складаюць званіца, трапезная, малітоўная зала, апсіда. У яго сілуэце дамінуе трох'ярусная (два васьмерыка на чацверыку) шатровая званіца, якая завершана гранёнай цыбулепадобнай галоўкай на васьмігранным барабане.



105. Петра-Паўлаўская царква, в. Мокрае

Стральчатыя завяршэнні граняў верхняга яруса званіцы ствараюць зубчастае акаймаванне шатра. Цыбулепадобным купалам завершаны і васьмігранны барабан чатырохсхільнага даху асноўнага кубападобнага аб'ёму. Кілепадобная форма арачнага ўваходнага партала пазычана з рускай царкоўнай даўніны. У дэкоры выкарыстаны зубчастыя фрызы, прамавугольныя філёнгі і арачныя нішы, лапаткі, стылізаваная балюстрада.

Ідэнтычная царква пабудавана ў 1903 г. у в. Смаляніца (Пружанскі р-н Брэсцкай вобл.), на месцы папярэдняга драўлянага храма. Чатырохчасткавая падоўжна-восевая кампазіцыя створана трох'яруснай званіцай, прамавугольнай у плане трапезнай, кубападобнай малітоў-

най залай, пяціграннай апсідай. Шацёр званіцы (два васьмерыка на чацверыку) і васьмігранны барабан над чатырохсхільным дахам завершаны цыбулепадобнымі галоўкамі. Грані верхняга яруса званіцы прарэзаны чатырма арачнымі праёмамі і маюць стральчатыя прафіляваныя завяршэнні, якія ствараюць зубчастае акаймаванне гранёнага шатра. Фасады царквы прарэзаны арачнымі вокнамі ў прафіляваных ліштвах. У дэкоры выкарыстаны зубчастыя фрызы і вуглавыя лапаткі. Уваходны лучковы праём аформлены пластычным парталам з крапаваным франтонам.

Тыпавы праект чатырохчасткавага храма ў рэтраспектыўна-рускім стылі з'явіўся ўзорам для будаўніцтва Троіцкай царквы ў в. Бытча (Барысаўскі р-н Мінскай вобл.), узведзенай у 1891 г. [120]. Кананічная сінадальная чатырохчасткавая кампазіцыя мураванага будынка складаецца з асноўнага кубападобнага аб'ёму пад пакатым шатровым дахам, апсіды, трапезнай і двух'яруснай чацверыковай званіцы. У дэкоры выкарыстаны кілепадобныя франтоны і аркі, здвоеныя збанападобныя паўкалоны, цыбулепадобныя купалы. Плоскасныя фасады дэкарыраваны філянговым фрызам і вуглавымі лапаткамі з шырынкамі, расчлянёны прамавугольнымі вокнамі. Унутры памяшканні перакрыты драўлянымі корабавымі скляпеннямі і аб'яднаны шырокімі лучковымі аркамі-прасветамі.

Сінадальны напрамак рэтраспектыўна-рускага стылю дэманструе Петра-Паўлаўская царква ў в. Браздзетчына (Аршанскі р-н Віцебскай вобл.), пабудаваная з цэглы ў другой палове XIX ст. Храм чатырохчасткавай падоўжнай сіметрычна-восевай кампазіцыі: прамавугольныя ў плане прытвор, трапезная, кубападобная малітоўная зала і паўкруглая апсіда з бакавымі паўкруглымі рызніцамі. У сілуэце храма дамінуе магутны васьмігранны барабан на квадратным пастаменце; над прамавугольным, выцягнутым па папярочнай восі прытворам узвышалася званіца (не захавалася). У дэкоры, выкананым сродкамі майстэрскай цаглянай муроўкі, выкарыстаны матывы старажытнарускага царкоўнага дойлідства. Арачныя аконныя праёмы дэкарыраваны прафіляванымі броўкамі, галоўны і два бакавыя ўваходныя парталы – кілепадобнымі ліштвамі. Інтэр'ер храма дынамічна развіты ў падкупальную прастору – самкнуты васьмігранны купал з праёмам-ліхтаром. Падкупальная прастора асветлена чатырма арачнымі вокнамі на вялізных гранях барабана. У прастору малітоўнай залы шырокімі арачнымі прасветамі адкрываюцца бакавыя прыдзелы, трапезная (перакрыты цыліндрычнымі скляпеннямі) і апсіда (перакрыта конхай). З бакавым прыдзелам шырокім арачным прасветам злучана і паўднёвая рызніца. У афармленні інтэр'ера была выкарыстана арнаментальная фрэскавая размалёўка, фрагменты якой захаваліся ў апсідзе, купале, арках прыдзелаў.

Узбагачае панараму в. Гарадок (Маладзечанскі р-н Мінскай вобл.) Троіцкая царква, пабудаваная ў 1884 г. з цэглы па тыпавому праекту на месцы папярэдняга струхнелага

драўлянага храма (1766 г.) [121]. Помнік архітэктуры рэтраспектыўнарускага стылю. Будынак кананічнай чатырохчасткавай аб'ёмна-прасторавай кампазіцыі: двух'ярусная званіца (васьмярык на чацверыку), прамавугольная ў плане трапезная, кубападобны аб'ём малітоўнай залы, паўкруглая апсіда. Галоўны і бакавыя ўваходы вырашаны прамавугольнымі праёмамі з арачнымі парталамі. Арачныя вокны апяразаны ліштвамі з кілепадобнымі броўкамі. Унутраная прастора была перакрыта скляпеннямі (не захаваліся), над трапезнай – драўляныя хоры.



Намаганні нейкім чынам адысці ад «бясстраснага» сінадальнага канона храма прасочваюцца ў архітэктуры Аляксандра-Неўскай царквы ў г. Мсціслаў (Магілёўская вобл.), узведзенай у 1870 г. на месцы бернардзінскага касцёла, які згарэў у 1858 г. У перапісцы Сінода і магілёўскага губернатара даецца парада: «... перабудаваць былы бернардзінскі касцёл выгадна, таму што ён займае месца пры самай галоўнай бульварнай плошчы» [122]. Будынак царквы вырашаны прасторава развітай дынамічнай кампазіцыяй. Яе вертыкальнай дамінантай з'яўля-



106. Чатырохчасткавыя аднакупальныя сінадальныя цэрквы: Троіцкая, в. Гарадок; Аляксандра-Неўская, г. Мсціслаў

ецца надбудаваная над прытворам двух'ярусная чацверыковая званіца, завершаная гранёным цыбулепадобным купалам. Такім жа купалам завершаны васьмігранны светлавы барабан асноўнага крыжападобнага ў плане аб'ёму. Да яго з усходняга боку далучаны тры закругленыя апсіды. Атынкаваныя фасады расчлянёны высокімі арачнымі вокнамі ў прафіляваных ліштвах, апяразаны прафіляваным карнізам з аркатурным фрызам, крапаваны вуглавымі і прасценачнымі пілястрамі. Тры ўваходы ў храм вырашаны прамавугольнымі праёмамі ў арачным абрамленні, над імі размешчаны вокны-трыфорыумы – усё аб'яднана агульнай прафіляванай аркай. З паўночнага боку ад храма пастаўлена мураваная брама, таксама вырашаная ў «рускім стылі» трайной аркадай, завершанай прамавугольным шчытам з шатровым верхам і какошнікамі ў аснаванні. Над бакавымі арачнымі праёмамі брамы ўзведзены невялікія чатырохгранныя купальныя вежачкі.

Помнікам архітэктуры рэтраспектыўна-рускага стылю сінадальнага напрамку з'яўляецца Міхайлаўская царква, размешчаная ў в. Вострава (Зэльвенскі р-н Гродзенскай вобл.). Пабудавана ў 1862 г. на сродкі маршала Гаравурды [123]. Падоўжна-восевую кампазіцыю царквы складаюць прытвор з шатровай чацверыковай званіцай, трапезная, малітоўная кубападобная зала і прамавугольная апсіда з бакавымі рызніцамі. Шацёр званіцы, чатырохсхільны дах малітоўнай залы і вільчык апсіды завершаны макаўкамі на гранёных барабанах. Плоскасныя бакавыя фасады прарэзаны арачнымі вокнамі з архівольтамі, апяразаны прафіляваным карнізам.

Царква Усіх Святых пабудавана на ўскраіне г. п. Бягомль (Докшыцкі р-н Віцебскай вобл.) у 1876 г. з бутавага каменя [124]. Падоўжна-восевая кампазіцыя складаецца з прытвора, трапезнай, малітоўнай залы, апсіды з рызніцамі (сінадальны планіровачны канон з архітэктурна-мастацкай трактоўкай у рэтраспектыўна-рускім стылі). Над прытворам узвышалася званіца (захаваўся ніжні чацверыковы ярус). Цэнтр галоўнага фасада вылучаны рызалітам з двухгранным шчытам і трохлопасцевай аркатурнай крапоўкай па восі сіметрыі – арачны ўваходны партал і акно-біфорыум над ім. Фасады расчлянёны высокімі і вузкімі арачнымі вокнамі ў прафіляваных ліштвах, дэкарыраваны аркатурнымі фрызамі, вуглавымі лапаткамі.

Першы драўляны храм у в. Благавічы (Чавускі р-н Магілёўскай вобл.) пабудаваны ў 1797 г. У другой палове XIX ст. яго змяніла існуючая мураваная царква рэтраспектыўна-рускага стылю. Крыжападобную планіровачную форму храма фарміруюць аднолькавыя па вышыні прытвор, трапезная, кубападобная малітоўная зала, бакавыя прыдзелы, паўкруглая апсіда з акруглымі рызніцамі, накрытыя пакатымі дахамі. Над сяродкрыжжам раней узвышаўся васьмігранны барабан на чацверыку пад пакатым гранёным шатром, над прытворам – шатровая званіца. Акрамя галоўнага меліся бакавыя ўваходныя прытворы, размешчаныя ў вуглах паміж трапезнай і малітоўнай залай. Уваходы аформ-

лены арачнымі парталамі з трохвугольнымі франтонамі. Атынкаваныя фасады апяразаны прафіляваным карнізам, крапаваны вуглавым рустам і паўкалонкамі. Прамавугольныя вокны аформлены трохвугольнымі сандрыкамі, арачныя вокны аздоблены архівольтамі.

Пакроўская царква ў в. Богіна (Браслаўскі р-н Віцебскай вобл.) пабудавана ў 1881–1892 гг. на беразе воз. Богінскае. Архітэктура храма вырашана ў рэтраспектыўна-рускім стылі. Кампазіцыю белакаменнага манументальнага будынка складаюць размешчаныя па падоўжнай восі аб'ёмы званіцы, трапезнай, малітоўнай залы, апсіды. У сілуэце храма пануе трох'ярусная чацверыковая вежа-званіца з гранёным шатром і макаўкай у завяршэнні. Арсенал архітэктурнага дэкору, пазычанага са старажытнарускага дойлідства, складаюць паясы гарадкоў, кілепадобныя ліштвы арачных вокнаў, какошнікі.

Разнастайнасць сінадальных «узоравых» праектаў узбагачаецца *цэнтрычным крыжова-купальным тыпам храма* са звычайна адасоблена пастаўленай званіцай. Паказальным узорам такога вырашэння праваслаўнага храма з'яўляецца Аляксандра-Неўская царква ў г. Кобрын (Брэсцкая вобл.), узведзеная ў 1864–1868 гг. па праекту гродзенскага губернскага архітэктара І. І. Калянкевіча. Крыжова-цэнтрычны аб'ём (кубападобны храм, квадратныя прыдзелы, прытвор і апсіда) завершаны магутным васьмерыковым барабанам і чатырма аналагічнымі, але меншымі званіцамі.

У аналагічнай аб'ёмна-планіровачнай кампазіцыі, але ў іншай архітэктурна-дэкаратыўнай трактоўцы выканана Успенская царква ў г. п. Вялікая Бераставіца (Гродзенская вобл.), збудаваная ў 1867 г. на месцы касцёла 1741 г. Цэнтрычны крыжовы ў плане аб'ём у сяродкрыжы павышаны высокім светлавым чатырохгранным ярусам, над якім размешчаны васьмігранны купальны барабан. Асноўная старажытнацаркоўная архітэктурная тэма – кілепадобныя ліштвы арачных праёмаў. Яна ж працягнута і ў двух'яруснай чатырохграннай адасоблена пастаўленай па восі франтальнага фасада званіцы з глаўкай над шатровым дахам.

Помнік архітэктуры рэтраспектыўна-рускага стылю – Спаса-Праабражэнская царква ў в. Новая Мыш (Баранавіцкі р-н Брэсцкай вобл.), адзначана раней (с. 145). Царква адносіцца да тыпу цэнтрычных крыжова-купальных храмаў, узнята на высокі падмурак. Асноўны кубападобны аб'ём пад чатырохсхільным дахам завершаны пяццю васьміграннымі двух'яруснымі барабанамі з шатровымі вярхамі і цыбулепадобнымі купаламі. Грані барабанаў аформлены кілепадобнымі какошнікамі. Бакавыя прыдзелы завершаны двухграннымі шчытамі і прарэзаны здвоенымі аконнымі праёмамі з каляровымі вітражамі. Гарызантальна ашаляваныя фасады акаймаваны шырокімі вуглавымі лапаткамі і вялікім карнізам, прарэзаны высокімі прамавугольнымі аконнымі праёмамі ў разных ліштвах з мудрагелістым арнаментам. Галоўны ўваход адзначаны высокім цвінтарам з лесвічным каскадам, бакавы – нізкім прытворам з паўвальма-





107. Цэнтрычныя цэрквы: Успенская, г. п. Вялікая Бераставіца, і Праабражэнская, в. Новая Мыш

вым дахам і макаўкай на вільчыку. Званіца створана ў адным з вуглавых барабанаў даху.

Сінадальны напрамак рэтраспектыўна-рускага стылю ўвасобіўся ў арыгінальнай кампазіцыі Мікалаеўскай царквы г. Ваўкавыска (Гродзенская вобл.). Пабудавана ў 1874 г. архітэктарамі Власавым і Гур'евым [125]. Да цэнтральнага васьмігран-

нага аб'ёму далучаны прамавугольныя ў плане апсіда і прытвор. На галоўным фасадзе (з адыходам ад канону) узвышаецца чатырохгранная аднаярусная званіца, завершаная шатром з галоўкай. Сцены асноўнага аб'ёму прарэзаны паўцыркульнымі аконнымі праёмамі, аздобленымі какошнікамі, апяразаны аркатурным фрызам і прафіляванымі карнізамі.

На пагорку ў в. Дудаковічы (Круглянскі р-н Магілёўскай вобл.) стаіць Пакроўская царква – помнік архітэктуры рэтраспектыўна-рускага стылю, створаны ў другой палове XIX ст. з цэглы. Цэнтрычны кубападобны аб'ём завершаны васьмігранным светлавым шатровым барабанам. Прамавугольны партал галоўнага ўвахода вылучаны глыбокім рызалітам, аб'яднаны з арачным аконам хораў высокай арачнай нішай, завершаны двухгранным шчытам. Такім жа рызалітам вылучана апсіда. Магутнымі перспектыўнымі парталамі вылучаны бакавыя ўваходы. Архітэктура будынка насычана дэкаратыўнай старажытнарускай пластыкай – аркатурныя фрызы, прафіляваныя ліштвы арачных вокнаў, вуглавыя калонкі-дынькі, прамавугольныя нішы. У інтэр'еры пануе двухсветлавая, перакрытая самкнутым васьмігранным скляпеннем прастора барабана, які падтрымліваецца чатырма магутнымі слупамі і перакінутымі паміж імі аркамі. Восем бакавых прасторавых ячэек перакрыты цыліндрычнымі скляпеннямі на распалубках.

І зусім спарадычным у выкарыстанні з'яўляўся ўзоравы праект трохчасткавага храма. Некалькі ў баку ад сінадальных канонаў стаіць могілкавая Казанская царква ў в. Беражна (Карэліцкі р-н Гродзенскай вобл.). Помнік архітэктуры рэтраспектыўна-рускага стылю другой паловы XIX ст. вырашаны трохчасткавай падоўжна-восевай кампазіцыяй, складзенай з узнятай на высокі цокаль трох'яруснай (васьмярык на двух чацверыках) званіцы, прамавугольных у плане малітоўнай залы і апсіды з бакавымі рызніцамі. Сухую геаметрызаванасць аб'ёмаў змякчае плаўная абмалёўка сілуэта храма з цыбулепадобным купалком над званіцай, паўсферычным купалам на светлавым васьмігранным барабане і вуглавымі меншага маштабу – над двухсхільным дахам. Атынкаваныя пабеленыя фасады і грані званіцы расчлянёны строенымі і адзіночнымі арачнымі вокнамі, акаймаванымі броўкамі і нішамі. У дэкоры выкарыстаны крыжы-нішы, вуглавыя калонкі, буйнапрафіляваныя карнізы. У інтэр'еры адкрыты васьмігранны барабан, які абапёрты праз ветразёвыя скляпенні на чатыры слупы.

Іаана-Прадцечанская царква размешчана ў цэнтры в. Бабруйшчына (Глыбоцкі р-н Віцебскай вобл.), пабудавана ў 1873 г. у рэтраспектыўна-рускім стылі [126]. Храм трохчасткавай аб'ёмна-прасторавай кампазіцыі: прамавугольны ў плане аб'ём малітоўнай залы, да якога далучаюцца двух'ярусная званіца і паўкруглая апсіда. Асноўны аб'ём накрыты чатырохсхільным дахам, які завершаны цыбулепадобным купалам на васьмігранным барабане. У дэкоры выкарыстаны элементы старажытнарускага культавага дойлідства: какошнікі, кілепадобныя

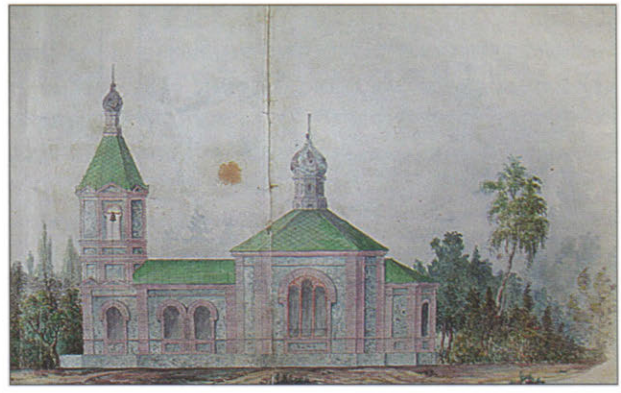
ліштвы арачных аконных праёмаў, фігурныя франтоны, паўкалонкі.

Праабражэнская царква ў в. Брашэвічы (Драгічынскі р-н Брэсцкай вобл.) пабудавана ў 1911 г. з цэглы на месцы драўлянага каталіцкага храма, вядомага па малюнку Н. Орды (1863 г.). Храм складаецца з трох аб'ёмаў: прытвора-званіцы, малітоўнай залы і трохграннай апсіды. У прасторавай кампазіцыі дамінуе шацёр званіцы з макаўкай і васьмігранны барабан з цыбулепадобнай галоўкай над асноўным аб'ёмам. У дэкоры выкарыстаны элементы старажытнарускага дойлідства: аркатура, закамары, какошнікі, вуглавыя калонкі, нішы-крыжы. Іканастас, які быў створаны па праекту інжынера Кадрунцава ў 1867 г., перанесены з папярэдняга храма [127]. Трохчасткавая кампазіцыя храма была пакладзена ў аснову праекта царквы для в. Мышчыцы (Жабінкаўскі р-н Брэсцкай вобл.).

Галерэю архітэктурных твораў сінадальнага напрамку рэтраспектыўна-рускага стылю папаўняе шэраг адноўленых храмаў: Мікольская царква ў в. Агародня Кузьмініцкая, цэрквы ў вёсках Мілаславічы, Нарач (1877 г.), Славенск (1868–1871 гг.) і інш.

Прыкладам мастацкай аскетычнасці і падкрэсленай прастаты ў калейдаскапічнай шматстыльнасці архітэктуры гэтага часу з'яўляецца *бутавае будаўніцтва*, асабліва яго культавая галіна. Бутавая муроўка як састаўная частка архітэктурна-мастацкага вобраза, важны сродак яго эстэтычнай выразнасці спрадвеку выкарыстоўвалася ў беларускім дойлідстве (Гродзенская школа царкоўнага дойлідства, замкава-крапасное будаўніцтва). Гэта абумоўлівалася дастатковай наяўнасцю ў краіне гэтага будаўнічага матэрыялу. Так, пры вырашэнні пытання аб узнаўленні згарэўшага ў 1852 г. храма ў в. Моўчадзь (Баранавіцкі р-н Брэсцкай вобл.) «Будаўнічы камітэт (у 1864 г. – *А. К.*) мяркуе будаўніцтва каменнай царквы, маючы на ўвазе багацце ў навакольлі каменнага матэрыялу» [128]. Трэба нагадаць, што бутавае каменне спрадвеку з'яўлялася асновай для фундамента ўсялякай пабудовы. І гэта нягледзячы на тое, што цэнтральныя будаўнічыя ўлады лічылі, што «лепш будаваць з цэглы, таму што пры эканамічнай вытворчасці такавой сялянамі, цэрквы абыходзяцца нічым не даражэй пабудаваных з булыжніка і патрабуюць несумненна менш вапны», як гаварылася ў адным з будаўнічых цыркуляраў таго часу. Нягледзячы на гэта, будаўніцтва з каменя працягвалася нават да сярэдзіны XX ст. Мулярамі высока цаніліся канструкцыйныя і дэкаратыўныя магчымасці гэтай муроўкі. Яе выкарыстоўвалі таму, што было цяжка наладзіць вытворчасць цэглы для шырокамаштабнага будаўніцтва, да таго ж на месцах часта не хапала кваліфікаваных муляраў.

Мастацкая выразнасць такіх будынкаў дасягалася эфектным спалучэннем маляўнічай бутавай муроўкі сцен са старанна выкладзенымі з чырвонай цэглы, часцей атынкаванымі і пабеленымі, элементамі архітэктурна-дэкаратыўнай пластыкі: карнізы, ліштвы вокнаў і парталаў, вуглавыя і прасценачныя лапат-

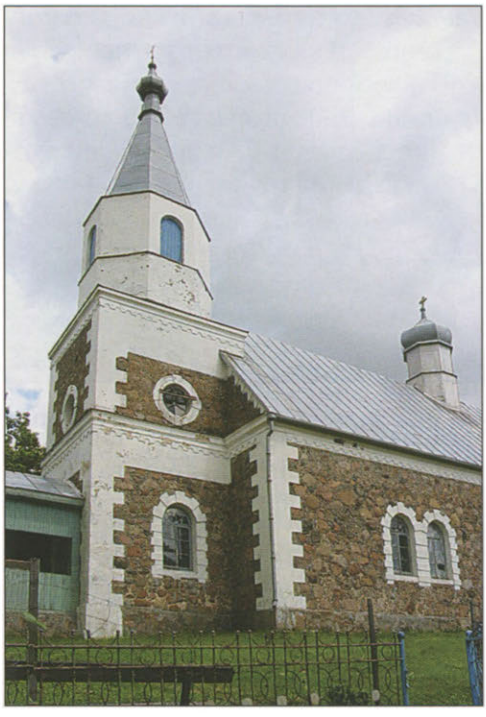


108. Праект царквы для в. Міронім

кі і пілястры. Натуральная маляўнічая фактура і каларыстычнасць бутавай муроўкі складала гарманічнае адзінства архітэктуры са сціплай вясковай забудовай і навакольным асяроддзем. Прыродны матэрыял надаваў вобліку беларускіх храмаў і грамадзянскіх будынкаў адчуванне спрадвечнай сувязі са старажытнасцю, надзяляў іх аўрай архаічнасці, сівой мінуўшчыны. Бутавыя цэрквы характарызаваліся амаль поўным адмаўленнем ад пануючых архітэктурных атрыбутаў – какошнікаў, закамар, уразных калонак і інш. Маляўнічыя якасці прыроднага будаўнічага матэрыялу надавалі гэтым будынкам спецыфічныя і асаблівыя рысы, вылучалі іх з агульнаімперскіх акадэмічных архітэктурна-стылявых вырашэнняў. У адносінах да царкоўнай архітэктуры Беларусі выкарыстанне бутавай муроўкі было адметнай рысай рэтраспектыўна-рускага стылю.

Надзвычай шырокае распаўсюджванне атрымлівае канструкцыйнае вырашэнне будынкаў з выкарыстаннем так званай «муроўкі з разынкамі» – сцены выкладаліся з мясцовага бутавага каменя на вапнавым растворы. Валуны вялікіх памераў ружовага колеру шчыльна падганялі адзін да другога, апрацоўвалі і шліфавалі. Цэгла выкарыстоўвалася для ўмацавання бутавай муроўкі, з яе выкладалі вуглавыя і прасценачныя слупы, карнізы, аркі праёмаў. Менавіта гэты канструкцыйны прыём паклаў у аснову праекта царквы ў мястэчку Зэльва (зараз гарадскі пасёлак у Гродзенскай вобл.) гродзенскі губернскі архітэктар І. К. Плотнікаў у 1908 г. [129]. Часам раствор паміж камянямі выкладалі дробнымі каменьчыкамі, што надавала паверхні сцен паліхромна-маляўнічы характар. Такі дэкаратыўны прыём асабліва быў распаўсюджаны на Браслаўшчыне.

Старанна збіраюць па навакольных палях булыжны камень праваслаўныя в. Міронім (Івацэвіцкі р-н Брэсцкай вобл.), каб танна збудаваць на свае ахвяраванні новы храм на месцы старога драўлянага яшчэ 1752 г. пабудовы [130]. Акварэльны праект царквы, у аснову якога быў пакладзены «нармальны чарцёж № 14», складзены ў верасні 1865 г. інжынерам пры Гродзенскай палаце дзяржаўных маёмасцяў Г. М. Меерам [131]. Царква пабудавана ў трохлетні тэрмін (1886–1889 гг.) грамадзян-





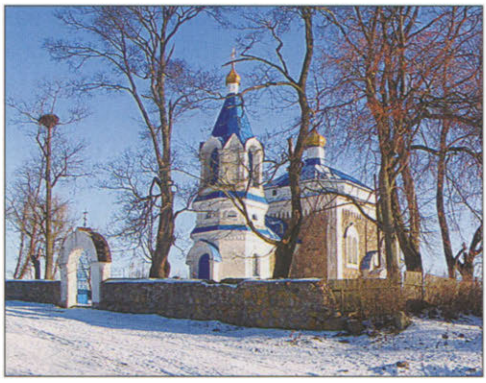

109. Бутавае будаўніцтва: цэрквы Аляксандра Неўскага, в. Крэва; Пакроўская, в. Міхневічы; Духаўская, в. Азёры; Пакроўская, в. Турэц

скім архітэктарам Кржыжаноўскім [132]. У сілуэце кананічнага чатырохчасткавага храма традыцыйна пануюць васьмігранная шатровая званіца з макаўкай і цыбулепадобны купал над пакатым шатровым дахам васьміграннай малітоўнай залы, перакрытай ветразевым скляпеннем. Яна асвятляецца бакавымі вокнамі-трыфорыумамі, аб'яднанымі агульнай паўцыркульнай архівольтай. Колеравае вырашэнне заснавана на спалучэнні паліхромнай бутавай муроўкі сцен з атынкаванымі і па-

белены мі элементамі архітэктурнага дэкору, які ўключае вуглавыя лапаткі, плоскія з руставанымі архівольтамі ліштвы арачных аконных праёмаў, карнізы і цягі, філянговы цокаль. Алтарная частка вылучана трох'ярусным драўляным іканастасам, спраектаваным Кржыжаноўскім у 1868 г. [133]. Вакол храма была зроблена бутавая агароджа з брамай, над аркай якой змясцілі абраз Спаса Нерукатворнага. Больш спрошчаную аб'ёмна-прасторавую кампазіцыю набыла пабудаваная ў 1854 г. з бутавага каменя Аляксандра-Неўская царква ў в. Крэва (Смаргонскі р-н Гродзенскай вобл.). Яе кампактны прамавугольны ў плане аб'ём накрыты двухсхільным дахам, увенчаным над алтарнай часткай цыбулепадобным купалам на васьмігранным барабане. Да галоўнага фасада прыбудавана двух'ярусная (васьмярык на чацверыку) шатровая званіца з макаўкай. На агульным паліхромным фоне архаізаваных плоскасных бутавых сцен тынкоўкай і пабелкай вылучаны рэнесансныя вуглавая рустоўка, ліштвы арачных праёмаў і круглых люкарнаў, плоскія карнізы.

Ідэнтычную чатырохчасткавую прасторавую кампазіцыю набылі цагляна-бутавыя цэрквы Пакроўская ў в. Міхневічы (Смаргонскі р-н Гродзенскай вобл.) і Духаўская ў в. Азёры (Гродзенскі р-н). На будаўніцтва апошняй у 1866 г. вылучыў сродкі ўладальнік маёнтка Валіцкі [134]. Падоўжна-восевая кампазіцыя храмаў складаецца са званіцы, вузкай трапезнай, кубападобнай малітоўнай залы і прамавугольнай апсіды. Трох'ярусная васьмерыковая званіца накрыта шатром з макаўкай, чатырохсхільны дах завершаны цыбулепадобным купалам на васьмігранным барабане. На фоне паліхромнай бутавай муроўкі вылучаюцца атынкаваныя і пабеленыя дэталі архітэктурнага дэкору: руставаныя лапаткі, прафіляваныя карнізы на дэнтыкулах, аркатурныя фрызы, ліштвы арачных адзінарных і здвоеных вокнаў. Выразнае спалучэнне паліхромнай бутавай муроўкі і пабеленых элементаў архітэктурнага дэкору вызначае і Пакроўскую царкву ў в. Турэц (Карэліцкі р-н Гродзенскай вобл.), якая, неўзабаве, у 1888 г. набыла больш развітую, шматпланавую кампазіцыю, больш шчыльнае дэкаратыўнае насычэнне, маляўнічае пяцікупалле.

Надзвычай маляўніча, у арганічным адзінстве з рэльефам узнёслага левага берага р. Альшанка пастаўлена бутавая Казьма-Дзям'янаўская царква ў в. Вішнева (Валожынскі р-н Мінскай вобл.), акаймаваная нізкай бутавай агароджай з дзвюма брамамі і старымі ліпавымі прысадамі. Дата на галоўным фасадзе паведамляе, што храм пабудаваны ў 1865 г. Помнік архітэктуры сінадальнага напрамку рэтраспектыўна-рускага стылю вырашаны па канону чатырохчасткавай аб'ёмна-прасторавай кампазіцыі: трох'ярусная васьмерыковая шатровая вежа-званіца (атынкавана), нізкая і вузкая трапезная, кубападобны аб'ём малітоўнай залы і прамавугольная апсіда. Аднак ад тыпавога ўзору царква адрозніваецца двух'яруснай пабудовай (васьмярык на чацверыку) асноўнага аб'ёму, накрытага чатырохсхільным дахам з цыбулепадобнай галоўкай на барабане; такая ж размешчана над шат-









110. Бутавае будаўніцтва: цэрквы Казьмы і Дзям'яна, в. Вішнева; Петра-Паўлаўская царква, в. Касута; Іаана Прадцечы, в. Груздава; Ануфрыеўская, в. Баршчэва

ром званіцы. Галоўны і бакавыя ўваходы афармлены арачнымі парталамі ў кілепадобных ліштвах. Сцены акаймаваны атынкаванымі вуглавымі лапаткамі (цагляныя рэбры цвёрдасці), прафіляванымі карнізамі і аркатурна-зубчастымі фрызамі, дэкарыраваны рэльефнымі крыжамі, вылучанымі сваёй белізной на паліхромным фоне бутавай муроўкі (швы тынкоўкі дэкарыраваны дробнакерамічнай мазаікай). Такая ж па кампазіцыі і архітэктурна-дэкаратыўнаму вырашэнню Петра-Паўлаўская царква пастаўлена ў цэнтры в. Касута (Вілейскі р-н Мінскай вобл.) у 1868 г. У аздабленні будынка выкарыстаны формы старажытнарускага дойлідства: кілепадобныя аркі, аркатурныя фрызы, філёнгі, лапаткі, прафіляваныя карнізы. Атынкаваныя і пабеленыя яны

кантрастна вылучаюцца на фоне паліхромнай бутавай муроўкі. Выкарыстаннем гэтага архітэктурна-дэкаратыўнага прыёма вызначаюцца цэрквы Іаанаўская ў в. Груздава (Пастаўскі р-н Віцебскай вобл.) (1875 г.), Ануфрыеўская ў в. Баршчэва (Камянецкі р-н Брэсцкай вобл.) (1840 г.), Георгіеўская ў в. Дубіна (Валожынскі р-н Мінскай вобл.) (1868 г.), Пакроўская ў в. Гародзькі (Валожынскі р-н Мінскай вобл.) (1866 г.).

З бутавага каменя ў 1864–1868 гг. пабудавана Успенская царква ў в. Капцёўка (Гродзенскі р-н) [135]. Чатырохчасткавы храм падоўжнавосевай кампазіцыі складаецца з кубападобнага ў плане асноўнага аб'ёму, накрытага чатырохсхільным дахам і завершанага васьмігранным барабанам з цыбулепадобнай галоўкай; праз прамавугольную трапезную далучаецца трох'ярусная шатровая званіца (васьмярык на двух чацверыках), з усходу – паўкруглая апсіда. На ружовым фоне бутавай муроўкі сцен вылучаюцца элементы сціплага архітэктурнага дэкору: атынкаваныя і пабеленыя прафіляваныя і руставаныя ліштвы арачных вокнаў, вуглавыя лапаткі, аркатурныя фрызы і нішы. Арачныя праёмы атынкаванага яруса-звона дэкараваны кілепадобнымі какошнікамі – неад'емны элемент рэтраспектыўна-рускага стылю.

У аналагічнай будаўнічай тэхніцы ўзведзена ў 1856 г. Георгіеўская царква ў в. Лоск (Валожынскі р-н Мінскай вобл.). Складаецца з прамавугольнага ў плане аб'ёму малітоўнай залы пад двухсхільным дахам і трох'яруснай шатровай званіцы (васьмярык на двух чацверыках), з усходу – паўкруглая апсіда. На ружовым фоне бутавай муроўкі сцен вылучаюцца элементы сціплага архітэктурнага дэкору: атынкаваныя і пабеленыя прафіляваныя і руставаныя ліштвы арачных вокнаў, вуглавыя лапаткі, аркатурныя фрызы і нішы. Арачныя праёмы атынкаванага яруса-звона дэкараваны кілепадобнымі какошнікамі – неад'емны элемент рэтраспектыўна-рускага стылю.





111. Бутавае будаўніцтва: цэрквы Георгіеўская, в. Лоск, і Пакроўская, в. Краснае

цы (васьмярык на двух чацверыках). Шацёр званіцы і двухсхільны дах над алтарнай часткай завершаны макаўкамі. Сцены апяразаны руставанымі вуглавымі лапаткамі і аркатурнымі фрызамі, выкананымі з цэглы і атынкаванымі, кантрастна вылучанымі на паліхромнай бутавай муроўцы сцен. Арачныя аконныя праёмы фасадаў, уваходны партал і круглыя люкарны акаймаваны руставанымі ліштвамі. Шэраг будынкаў гэтага тыпу працягваюць цэрквы Пакроўскія ў вёсках Ласіца і Краснае (1889 г.), Ільінская ў в. Нарач (1877 г.), Багародзіцкая ў в. Палачаны (Маладзечанскі р-н Мінскай вобл.).

У 1869–1872 г. у в. Варацэвічы (Іванаўскі р-н Брэсцкай вобл.) на месцы драўлянага храма пабудаваны бутавы (пазней атынкаваны) Крыжаўзвіжанскі, у аснову кампазіцыі якога пакладзены тыпавы праект № 2 царквы на 300 чалавек [136]. Падрадчыкамі выступалі ўзгаданыя вышэй мешчанін Чарнігаўскай губерні Іван Сяргееў з сынам Кузьмой. Лаканічную аб'ёмна-прасторавую кампазіцыю фарміруюць трох'ярусная шатровая званіца (дабудавана ў 1882 г.), прамавугольная ў плане трапезная, кубападобная малітоўная зала, да якой далучана паўкруглая апсіда. Чатырохсхільны дах і шацёр званіцы завершаны цыбулепадобным купалком і макаўкай. Уваход афармлены арачным прафіляваным парталам, фасады расчлянёны парнымі і адзінарнымі арачнымі аконнымі праёмамі ў руставаных ліштвах. Са старажытнарускага царкоўнага дойлідства запазычаны аркатурныя фрызы, броўкі, гарадкі, парэбрык, кілепадобныя ліштвы. Іканастас спраектаваў у 1870 г. брэсцкі архітэктар М. Барташэўскі. На акаймаваным мураванай агароджай цвінтары ў 1866–1867 гг. пастаўлена Дабравешчанская царква в. Забрэжжа (Валожынскі р-н Мінскай вобл.) з такім жа дэкаратыўным арсеналам на фоне бутавай муроўкі сцен таўшчынёй 1,3 м.

Прагны будаўнічы матэрыял – мясцовы бутавы камень – выкарыстаны мясцовымі майстрамі пры стварэнні ў 1875 г. Спаса-Праабражэнскай царквы ў г. п. Астрына (Шчучынскі р-н Гродзенскай вобл.). Але твор сінадальнага напрамку рэтраспектыўна-рускага стылю набыў не падоўжна-восевую, а крыжовую кампазіцыю, якую фарміруюць цэнтральны кубападобны аб'ём малітоўнай залы з бакавымі прыдзеламі, паўкруглая апсіда, прытворзваніца. Сяродкрыжжа завершана васьмігранным купалам з галоўкай. Але вертыкальнай дамінантай з'яўляецца трох'ярусная чацверыковая званіца, завершаная шатром з макаўкай. Эстэтычны архітэктурны эфект дасягаецца спалучэннем паліхромнай бутавай муроўкі сцен з атынкавана-пабеленымі лапаткамі, фрызамі з гарадкоў, ліштвамі арачных аконных праёмаў.

Тыпавы сінадальны праект чатырохчасткавага храма ўвасоблены ў бутавым камені пры будаўніцтве ў 1864 г. Аляксандра-Неўскай царквы ў мястэчку Вялікія Крывічы (зараз вёска ў Валожынскім р-не Мінскай вобл.) [137]. Каб замест струхнелага уніяцкага драўлянага храма ўзвесці новую рэпрэзентатыўную свя-

тыню ўрад вылучыў 5000 рублёў. Першапачатковы выгляд храма вядомы па фотаздымку Я. Балзункевіча пачатку XX ст. Твор архітэктуры рэтраспектыўна-рускага стылю вырашаны ў форме падоўжнага крыжа з двума шатрамі і макаўкамі на васьмігранных драўляных барабанах званіцы і даху. Паліхромныя фасады расчлянёны двума ярусамі лучковых вокнаў, трыма ўваходнымі дзвярыма, атынкаваныя і пабеленыя ліштвы якіх кантрастна вылучаюцца на паліхромным фоне бутавай муроўкі.

Тыпавы праект пакладзены ў аснову могілкавай Іосіфаўскай царквы ў в. Гарадзілава (Маладзечанскі р-н Мінскай вобл.), пабудаванай у 1866 г. (дата на фасадзе) з цэглы і бутавага каменя ў рэтраспектыўна-рускім стылі. Падоўжна-восевая аб'ёмна-прасторавая кампазіцыя ўключае двух'ярусную шатровую вежу-званіцу (васьмярык на чацверыку), кароткую трапезную, прамавугольную ў плане малітоўную залу, паўкруглую апсіду з рызніцай. Над чатырохсхільным дахам узвышаецца цыбулепадобная галоўка. Багатую фактуру фасадам надае спалучэнне неатынкаванай муроўкі з часанага бутавага каменя і атынкаваных і пабеленых элементаў архітэктурнага дэкору (вуглавыя лапаткі, аркатурныя паясы, карнізы, ліштвы арачных вокнаў).

Бутавая муроўка з цаглянымі элементамі цвёрдасці выкарыстана пры ўзвядзенні ў 1883 г. Багародзіцкай царквы ў в. Вялікая Кракотка (Слонімскі р-н Гродзенскай вобл.). У архітэктуры храма бачны рысы рэтраспектыўна-рускага стылю. Ён вырашаны прамавугольным аб'ёмам пад двухсхільным дахам, які над трохграннай апсідай пераходзіць у трохграннае вальмавае пакрыццё. Над прытворам узведзена аднаярусная шатровая званіца. Плоскасныя бакавыя фасады расчлянёны арачнымі вокнамі, атынкаваныя і пабеленыя ліштвы якіх разам з вуглавымі лапаткамі і карнізам вылучаюцца на паліхромным фоне бутавай муроўкі. Уваход вырашаны кілепадобным парталам з руставанымі лапаткамі.

Архітэктура могілкавай Аляксандра-Неўскай царквы ў в. Блізная (Пружанскі р-н Брэсцкай вобл.) не набыла выкрэсленай мастацка-стылявой характарыстыкі. Пабудаваны ў 1888 г. з бутавага каменя храм вырашаны кампактным прамавугольным у плане аб'ёмам, які пераходзіць у трохгранную апсіду. З франтальнага боку далучана двух'ярусная чацверыковая званіца, шацёр якой завершаны макаўкай на гранёнай шыі. На фоне паліхромнай бутавай муроўкі сцен вылучаюцца атынкаваныя і пабеленыя ліштвы арачных аконных праёмаў.

Імкненне надаць кананічнаму сінадальнаму храму вытанчанасць, асацыятыўнае ўражанне рускай даўніны адчуваецца ў архітэктуры Пакроўскай царквы ў г. Докшыцы (Віцебская вобл.). Манументальны храм пабудаваны ў 1903 г. з бутавага каменя і цэглы на месцы папярэдняга уніяцкага 1514 г. і ўяўляе сабой кананічны тып праваслаўнага храма са званіцай, трапезнай, кубападобным двух'ярусным аб'ёмам малітоўнай залы і прамавугольнай апсідай. У прасторавай кампазіцыі дамінуе ўзведзеная над прамаву-

гольным прытворам шатровая званіца (васьмярык на чацверыку) і цыбулепадобны купал на васьмігранным барабане над чатырохсхільным дахам асноўнага аб'ёму. Фасады члянёны прамавугольнымі аконнымі праёмамі з вялікімі адхіламі ў тоўшчы магутных сцен. Пластычнымі ліштвамі з какошнікамі вылучаны трайныя аконныя праёмы другога яруса асноўнага аб'ёму. Пластыка-каларыстычнае вырашэнне фасадаў пабудавана на кантрасце паліхромнай бутавай муроўкі з белай тынкоўкай дэталей архітэктурнага дэкору (какошнікі, арнаментальныя паясы, шырынкавыя лапаткі, цыбулепадобныя галоўкі). Новае, што надаў архітэктар воблiку «дома Божага», – гэта аблегчанасць і ўзнёсласць кампазіцыі, «эскізная» адзнака прыналежнасці да старажытнарускай царкоўнай мінуўшчыны.

Прасцейшы тып бутавага храма рэтраспектыўна-рускага стылю – Успенская царква ў в. Рабунь (Вілейскі р-н Мінскай вобл.), узведзеная ў 1862 г. Трохчасткавая кампазіцыя складаецца з прытвора, малітоўнай залы і пяцігранай апсіды. Шатровы дах кубападобнага аб'ёму завершаны цыбулепадобным купалам на васьмігранным барабане, па граням меў «слыхавыя» ўпрыгожаныя разьбой вокны-люкарны. На фоне бутавай муроўкі сцен (швы мазаічна запоўнены дробнай каменнай крошкай) вылучаны атынкаваныя вуглавыя лапаткі, дэкаратыўны аркатурны фрыз, ліштвы арачных аконных праёмаў і ўваходны партал. Перад царквой сярод бутавай агароджы пастаўлена двухпілонная бутавая брама-званіца пад вальмавым дашкам.

Эканамічная і танная бутавая муроўка выкарыстана пры будаўніцтве цэркваў у вёсках Астрамечава, Баршчэва, Гольні, Даўбені, Малая Бераставіца, Першамайская, Радковічы, Ракавічы, Яршэвічы і шмат іншых. Гэта сведчыць аб тым, што калі прапанаваныя Сінодам тыпавыя праекты цэркваў у Расіі ўвасабляліся ў цэгле, то ў Беларусі – часцей у бутавым камені.

У рэчышчы афіцыйнага царкоўнага дойлідства цэнтралізавана ў губернскіх будаўнічых упраўленнях распрацоўваецца серыя тыпавых праектаў *драўляных цэркваў*. Іх кампазіцыйная і дэкаратыўная аснова такая ж, як у мураваных храмах: чатырохчасткавая ярусна-восевая пабудова з шатровай званіцай і купальным сяродкрыжжам. Адзіным мастацка-дэкаратыўным акцэнтам малітоўнай залы драўлянага храма традыцыйна з'яўляўся іканастас, звычайна пакрыты архітэктурна-арнаментальным разным дэкорам.

У другой палове XIX ст. назіраецца рамантызацыя народнага быту, сялянскага жытла, этнаграфічнага дойлідства. І сапраўды, у драўляным манументальным будаўніцтве найбольш яскрава і поўназначна ўвасобіўся геній народных цесляроў і рэзчыкаў-дэкаратараў, якія абмежаванымі мастацкімі сродкамі стваралі ўражлівыя архітэктурныя манументы, рэалізавалі тое мастацка-эстэтычнае пачуццё і патэнцыял, якія не заўсёды мелі магчымасць перадаць у сціплым народным жыллі. Стагоддзямі выпрацаваныя канструкцыйныя і мастацкія прыёмы на-

роднага дойлідства былі даведзены да ўзроўня прафесійнай дасканаласці ў яго царкоўнай галіне. Стылізацыя сялянскага драўлянага дэкору хат, арнаментаў народнага прыкладнога мастацтва і вышыўкі назіраецца ў расійскім манументальным дойлідстве, як, напрыклад, у архітэктуры цэнтральнага фасада маскоўскага Політэхнічнага музея (арх. І. А. Манігеці, М. А. Шохін, 1873–1877 гг.). Найбольш таленавітымі прадстаўнікамі гэтага напрамку архітэктуры ў Расіі былі В. А. Гартман і І. П. Ропет, якія ў сваёй творчасці абапіраліся на народнае мастацтва рускай драўлянай разьбы і нацыянальнай вышыўкі.

Манументальныя мураваныя храмы будавалі ў асноўным у буйных гарадах. Аднак значнай галіной царкоўнай архітэктуры, якая нават пераважала ў багатай лесам Беларусі, з'яўлялася драўлянае дойлідства. У Мінскай духоўнай кансісторыі ў 1864 г. налічвалася 45 мураваных і 399 драўляных цэркваў. Святы Сінод і Міністэрства ўнутраных спраў, разумеючы прыхільнасць беларускага насельніцтва да драўлянага архітэктурнага асяроддзя, спецыяльным цыркулярам прапанавалі «для задавальнення патрэбам праваслаўных прыхаджан будаваць невялікія, але прыстойныя святыне царкоўныя будынкі, дзе магчыма было б са зручнасцю адпраўляць Набажэнства і прапаведаваць слова Божае, і што адпаведна быту і ўяўленням прыхаджан у пабудове належыць адхіляць усялякія празмерныя аздабленні, а канструкцыю тых да таго спрасціць, каб як першапачатковае будаванне, так і наступныя папраўкі маглі быць выпраўлены мясцовымі майстрамі і самімі сялянамі» [138]. Большасць драўляных храмаў узводзілася па «Найвысачэйша зацверджаным нармальным чарцяжам». Менавіта ў гэтай галіне царкоўнага дойлідства народныя майстры ўвасобілі архітэктурнамастацкія традыцыі і эстэтыку народа, адлюстравалі яго дэмакратычную будаўнічую культуру, вызначылі шляхі яе развіцця.

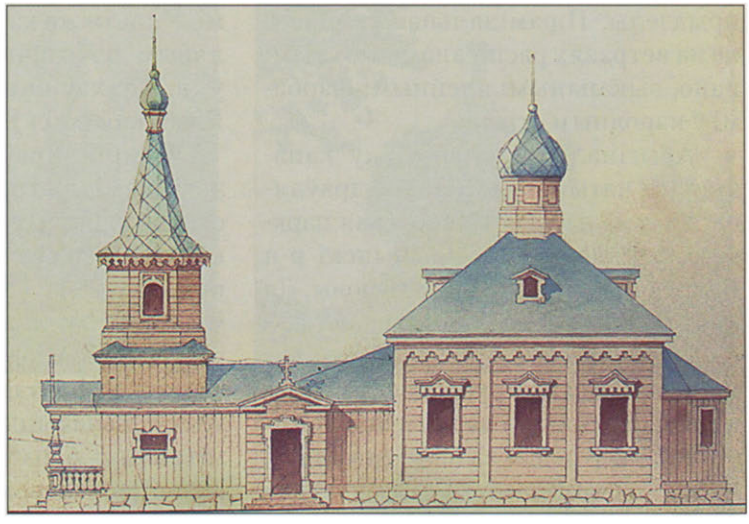
Як і ў мураваным, у драўляным царкоўным будаўніцтве было распаўсюджана выкарыстанне тыпавых праектаў храмаў для разнастайных прыходаў. «Узорны праект» драўлянай царквы на 230 вернікаў коштам 3712 рублёў рэкамендуецца Сінодам для в. Вертулава. Напрыклад, нармальны чарцёж № 37 драўлянага храма на 180 прыхаджан быў ажыццёўлены ў м. Стараселле і ў в. Бяроза [139]. Для апошняй тэлеграмай да гродзенскага губернатара ад 14 красавіка 1863 г. з Міністэрства ўнутраных спраў загадвалася: «Высачайша загадана аднавіць згарэўшую (2 красавіка 1863 г. – *А. К.*) у сяле Бярозе Кобрынскага павета Праваслаўную царкву на сумы Урада і аб'явіць аб сім Прыхаджанам» [140]. Гродзенскі губернскі інжынер В. Дзяменцьеў дапрацоўвае праект і рэалізуе яго ў верасні 1864 г. [141]. Складанне каштарыса і нагляд за будаўніцтвам ажыццяўляў літоўскі епархіяльны архітэктар А. Савіч. Будаўніцтва вёў вопытны майстра, жыхар слабады Чырвоныя Злынкі Чарнігаўскай губерні Васіль Гарбузаў. Імператар ахвяраваў 3000 рублёў, М. М. Мураўёў – 500 рублёў з кантрыбуцыйных сум. Кананічная чаты-

рохчасткавая кампазіцыя Крыжаўзвіжанскага храма ўключае васьмігранную званіцу над прытворам, выцягнутую трапезную, кубападобны зруб малітоўнай залы і пяцігранную апсіду з бакавымі рызніцамі. Дах завершаны магутным васьмігранным светлавым барабанам з цыбулепадобным гранёным купалам. На галоўным фасадзе дамінуе шатровая званіца з макаўкай, уваход вылучаны шасцікалонным порцікам, чатырохкалоннымі порцікамі дэкарыраваны бакавыя прыдзелы – рудыменты класіцызму. Гарызантальна ашаляваныя сцены расчлянёны вуглавымі драўлянымі лапаткамі і прарэзаны прамавугольнымі аконнымі праёмамі ў простых ліштвах з сандрыкамі.

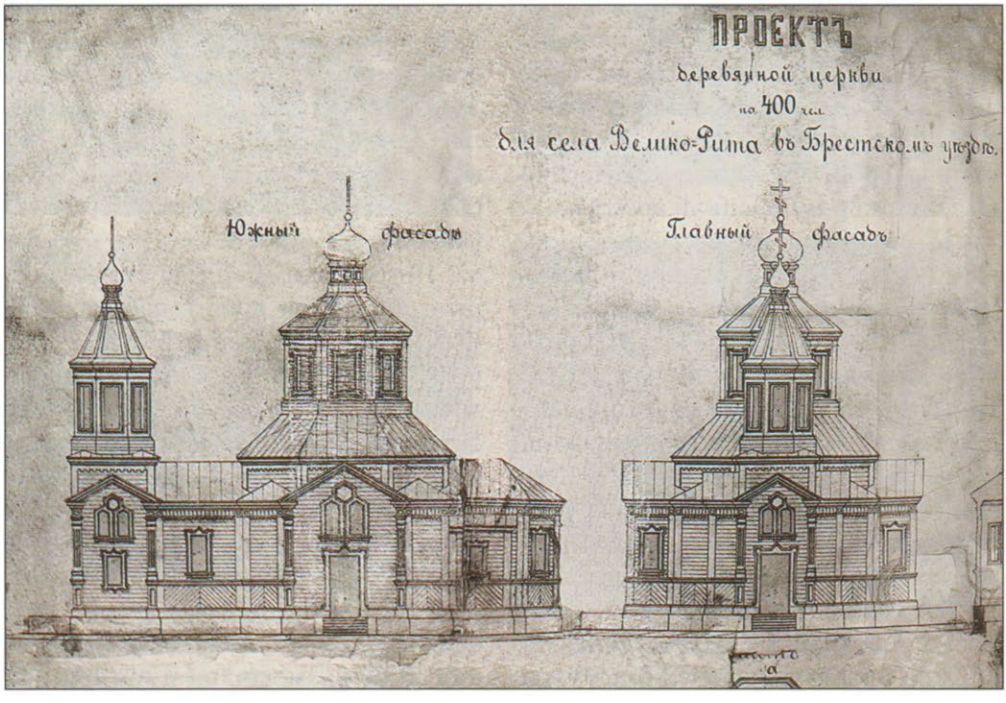
Кананічная чатырохчасткавая кампазіцыя храма арыгінальна ўвасоблена ў праекце драўлянай царквы для в. Чэрні Брэсцкага павета (не захавалася), распрацаваным архітэктарам баронам Г. Розэнам 18 снежня 1877 г. [142]. Агульны прамавугольны ў плане зруб аб'ядноўвае бабінец, малітоўную залу і бакавыя рызніцы пяцігранай апсіды. Але ў аб'ёмным вырашэнні захоўваюцца дзве вертыкальныя дамінанты: васьмігранная шатровая званіца над прытворам і цыбулепадобны купал над кубападобнай малітоўнай залай. З мураванага дойлідства выкарыстаны аркатурны разны фрыз, вуглавыя і прасценачныя лапаткі, сандрыкі прамавугольных аконных праёмаў. Размежаванне аб'ёмаў дасягаецца разнастайнай шалёўкай – гарызантальнай у асноўным аб'ёме і званіцы, вертыкальнай у бабінцы і апсідзе. «Нармальныя» праекты драўляных храмаў гэтага тыпу былі распрацаваны для вёсак Вялікарыта, Блоты, Такары.

Міхайлаўская царква – твор архітэктуры рэтраспектыўна-рускага стылю, пабудавана з дрэва ў 1911 г. ў цэнтры в. Красналукі (Чашніцкі р-н Віцебскай вобл.) [143]. Вядома па фотаздымку Я. Балзункевіча пачатку XX ст. Была вырашана па кананічнай чатырохчасткавай аб'ёмна-прасторавай кампазіцыі. Над прамавугольным папярочным прытворам узвышалася двух'ярусная васьмерыковая званіца (верхні ярус каркасны), высокі шацёр якой завяршаўся макаўкай. Праз працяглы бабінец званіца далучалася да васьміграннага зруба малітоўнай залы, над дахам якога быў узведзены васьмігранны светлавы барабан з васьміграннымі люкарнамі, шацёр якога таксама завяршаўся макаўкай. Уваход афармляў двухслуповы ганак пад двухсхільным дашкам. Гарызантальна ашаляваныя фасады апяразваліся аркатурнымі фрызамі, па восях чляніліся прамавугольнымі аконнымі праёмамі ў ліштвах з трохвугольнымі сандрыкамі (уплыў класіцызму).

Спалучэннем рыс рэтраспектыўна-рускага і класіцыстычнага стыляў вызначаецца архітэктура драўлянай Раства-Багародзіцкай царквы ў в. Глыбоцкае (Гомельскі р-н), узведзенай у 1881 г. Падоўжна-восевая крыжовая кампазіцыя сфарміравана прытворам са званіцай, бабінцам, малітоўнай залай з бакавымі прыдзеламі, прамавугольнай апсідай з бакавымі рызніцамі. Маляўнічы сілуэт храма ствараюць дзве вертыкальныя дамінанты – завершаныя



112. Праекты драўляных цэркваў для вёсак Чэрні і Вялікарыта



сферычнымі гранёнымі купаламі васьмігранныя званіца і светлавы барабан асноўнага кубападобнага аб'ёму. Гарызантальна ашаляваныя фасады дэкарыраваны прафіляванымі карнізамі і разнымі фрызамі, вуглавымі пілястрамі і ліштвамі з сандрыкамі прамавугольных вокнаў. У інтэр'еры пануе падкупальная прастора малітоўнай залы, у якую шырокімі прасветамі адкрываюцца бабінец, апсіда і бакавыя

прыдзелы. Пірамідальнае скляпенне на ветразях распісана сюжэтнымі пано, выкананымі алейнымі фарбамі ў народным стылі.

Арыгінальную трактоўку кананічнага чатырохчасткавага драўлянага храма набыла Пакроўская царква ў в. Радастава (Драгічынскі р-н Брэсцкай вобл.) 1862 г. пабудовы. Да кубападобнага пяцікупальнага аб'ёму далучаюцца больш нізкія прамавугольныя прырубы апсіды і трапезнай, праз якую далучаецца трох'ярусная шатровая званіца (два васьмерыка на чацверыку). Гарызантальна ашаляваныя фасады прарэзаны арачнымі і ромбападобнымі вокнамі ў разных ліштвах, раскрапаваны дашчатымі лапаткамі. Тры ўваходы вылучаны двухсхільнымі ганкамі. Амаль па аднаму «трафарэту» выканана Троіцкая царква ў в. Дарава (Ляхавіцкі р-н Брэсцкай вобл.).

Па ўзорнаму праекту чатырохчасткавага драўлянага храма пабудавана Троіцкая царква ў в. Туркі (Бабруйскі р-н Магілёўскай вобл.), якая змяніла папярэдні храм 1804 г. Папярочны зруб прамавугольнага прытвора, над якім надбудавана двух'ярусная (васьмярык на чацверыку) шатровая званіца, праз трапезную далучаны да кубападобнага аб'ёму малітоўнай залы, завершанага магутным васьмерыковым шатровым барабанам. Шматпланавую аб'ёмна-прасторавую кампазіцыю ўзбагачаюць прырубы бакавых прыдзелаў і пяціграннай апсіды. Гарызантальна ашаляваныя фасады прарэзаны прамавугольнымі аконнымі праёмамі ў ліштвах з франтончыкамі, апяразаны разным фрызам. Шатры храма завершаны макаўкамі. У такім жа кампазіцыйным і стылявым рэчышчы выканана царква ў в. Адахаўшчына (Ляхавіцкі р-н Брэсцкай вобл.).

Помнік драўлянага дойлідства з рысамі рэтраспектыўна-рускага стылю царква св. Канстанціна і Алены ўзведзена ў г. Валожын (Мінская вобл.) у 1866 г. [144]. Крыжападобны ў плане храм з двух'яруснай чацверыковай шатровай званіцай з франтальнага фасада. Над сяродкрыжжам узвышаецца двух'ярусны васьмігранны барабан, завершаны, як і званіца, шатром з макаўкай. На гарызантальна ашаляваных блакітнай афарбоўкі сценах вылучаюцца пабеленыя ліштвы высокіх арачных вокнаў. Аднатыпнымі з'яўляюцца Троіцкая царква ў в. Дварэц (Дзятлаўскі р-н Гродзенскай вобл.) і Мікалаеўская царква ў в. Азяты (Жабінкаўскі р-н Брэсцкай вобл.) (1870 г.) [145].

Петра-Паўлаўская царква ў г. Кобрын (Брэсцкая вобл.), пабудаваная ў XVI ст., з-за аварыйнага стану ў 1857 г. зачынена, а ў 1862 г. перабудоўваецца па праекту архітэктара Венденбаума (у 1911 г. перанесена на могілкі па вул. Першамайскай), вырашана чатырохчасткавай кампазіцыяй, якую складаюць асноўны кубічны зруб, завершаны пакатым шатром з цыбулепадобнай галоўкай, прамавугольная апсіда і прытвор, над якім размешчана двух'ярусная (васьмярык на чацверыку) шатровая званіца. Гарызантальна ашаляваныя сцены (цокальная частка ашалявана вертыкальна) прарэзаны прамавугольнымі вокнамі ў прафіляваных ліштвах. Асіметрыю ў агульную аб'ёмна-прасторавую кам-








113. Драўляныя цэрквы: Прачысценская, в. Дзівін; Мікалаеўская, в. Купяцічы; Мікалаеўская, г. Маларыта; Параскеўская, в. Беражное; Раства Багародзіцы, в. Дарапеевічы; Крыжаўзвіжанская, в. Бродніца

пазіцыю ўносіць нізкая прамавугольная рызніца, прыбудаваная да апсіды і завершаная васьмігранным барабанам з цыбулепадобным купалам над чатырохсхільным пакатым дахам. Па аналагічнай кампазіцыйнай схеме зрублены цэрквы Мікалаеўская ў в. Верхалессе, Прачысценская ў в. Дзівін, Мікалаеўскія ў вёсках Верхалессе, Купяцічы, г. Мала-

рыта, Параскеўская ў в. Беражное, Раства Багародзіцы ў в. Дарапеевічы, Крыжаўзвіжанская ў в. Бродніца.

У Белавежы існавала старая Мікалаеўская царква, якая з-за сваёй струхнеласці і «сумнага выгляду» не адпавядала рэпрэзентатыўнай паляўнічай рэзідэнцыі царскай фамілii. Таму гродзенскі губернатар 7 снежня 1885 г. даручае малодшаму інжынеру Трубнікаву як мага хутчэй спраектаваць тут новую праваслаўную царкву на 350 прыхаджан [146]. Аднак будаўнік адышоў ад сінадальных канонаў і прапанаваў храм цэнтрычнай крыжова-купальнай кампазіцыі без выразнай архітэктурна-стылявой характарыстыкі.

2.5. Рэканструкцыя старажытнасцей

Працэс скасавання каталіцкіх храмаў і прыстанкаў узмацніўся пасля падаўлення паўстання 1863–1864 гг. з мэтай «палітычнага супакаення Краю». У той жа час адбываецца перабудова шматлікіх касцёлаў пад праваслаўныя цэрквы з наданнем іх архітэктуры рыс рэтраспектыўна-рускага стылю. Царская палітыка ў адносінах да касцёлаў не ставіла сваёй мэтай іх глабальнае знішчэнне, а меркавала далейшае выкарыстоўванне ў новым сакральным напрамку. 26 кастрычніка 1866 г. выходзіць пастанова: «Па выпадку зачынення ў Кобрынскім павеце рымска-каталіцкіх касцёлаў Крупчыцкага, Збірагоўскага, Гарадзецкага і Брашэвіцкага, г. Губернатар, згодна хадайніцтву Прэасвяшчэнага Ігнація, уваходзіў прадстаўленнем да галоўнага начальніка Краю аб пераўтварэнні гэтых касцёлаў у праваслаўныя цэрквы. На правядзенне такавога меркавання ў выкананне г. Генерал-Ад'ютантам Фон Кауфманам выказана згода» [147].

У 1866 г. цывільнаму інжынеру Кржыжаноўскаму гродзенскім губернатарам даецца загад на складанне праекта па перабудове касцёла картэзіянцаў у Бярозе ў праваслаўную царкву, які ў 1871 г. ажыццяўляе прыватны гродзенскі архітэктар І. М. Фардон. Пад кіраўніцтвам гродзенскага губернскага архітэктара Нябольсіна ў 1880 г. быў рэканструяваны ў праваслаўную царкву бернардзінскі касцёл у Слоніме. У 1862 г. пад праваслаўную царкву перабудоўваецца «пустопорожний» Бухавіцкі дамініканскі касцёл, зачынены ў 1830 г.

Паказальна, што калі сяляне актыўна ўдзельнічалі ў будаўніцтве новых ці перабудове старых праваслаўных цэркваў, то на пераабсталяванне касцёлаў пад цэрквы яны сродкаў не збіралі. Гэтыя мерапрыемствы субсідзіруюцца ўладамі з кантрыбуцыйных сродкаў. Актыўную палітыку ў гэтай галіне праводзіў галоўны начальнік Паўночна-Заходняга краю М. М. Мураўёў. На працягу 1866–1880-х гг. ім выдаюцца загады на перабудову каталіцкіх касцёлаў у праваслаўныя цэрквы ў Слонімскім і аб закрыцці касцёлаў у Кобрынскім паветах. У 1867 г. ён выдзяляе 6678 рублёў на перабудову касцёлаў пад цэрквы ў вёсках Раготнае, Рандзінава, Спрундзінава. Па распараджэнні гродзенскага



114. Праект рэканструкцыі касцёла пад праваслаўны храм у в. Харашэвічы

генерал-губернатара ў 1865 г. у праваслаўную царкву перабудоўваецца зачынены касцёл у мястэчку Бездеж на вылучаную казной суму ў 1000 рублёў. Касцёл у Гарадцы скасаваны 22 кастрычніка 1866 г. мясцовай грамадзянскай уладай. І паколькі «праваслаўная царква по сваёй струхнеласці пагражае падзеннем, то прасіць Літоўскую Кансісторыю зрабіць са свайго боку хадайніцтва аб пераўтварэнні гэтага будынка ў праваслаўную царкву» [148]. Перабудова завершана па праекту інжынера-архітэктара Чэкмасава ў верасні 1871 г.

Перабудова касцёлаў, як правіла, абмяжоўвалася зменай сакральных сімвалаў і атрыбутыкі. Інжынер Кадрунцаў у рапарце аб перабудове Брашэвіцкага касцёла пад праваслаўную царкву дакладваў: «Знахожу магчымым пераўтварэнне яго (касцёла. – *А. К.*) у праваслаўную царкву, абмяжоўваючыся ўнутраным учыненнем і зменай формы крыжа на главе» [149]. У пачатку 1837 г. Беларуская кансісторыя па прапанове мітрапаліта І. Булгака прадпісала уніяцкаму духавенству знішчыць амбоны і бакавыя прастолы ў далучаных да праваслаўя цэрквах. Тое ж чакала і царкоўныя арганы, якія ўказам Літоўскай кансісторыі ад 2 мая 1838 г. было загадана прадаць, а атрыманыя грошы накіраваць на кананічнае абсталяванне праваслаўных цэркваў. У «рускім стылі» перабудавана мноства зачыненых вясковых касцёлаў. Так, у в. Дубрава (Маладзечанскі р-н Мінскай вобл.) у 1787 г. мясцовым памешчыкам Хмарай быў узведзены мураваны касцёл, які ў 1868 г. перароблены ў прыходскую царкву Раства Багародзіцы. Перабудова заключалася ва ўзвядзенні над храмам маляўні-

чага пяцікупалля і шатровай званіцы над уваходам. Высокамастацкія скульптурна-арнаментальныя алтары замянілі хутка зробленымі, часам не на высокім мастацкім узроўні, драўлянымі іканастасамі.

Больш істотную перабудову зведалі буйнамаштабныя манументальныя касцёлы, якія мелі важную архітэктурна-горадабудаўнічую, ідэалагічную значнасць. Так, у в. Сталовічы (Баранавіцкі р-н Брэсцкай вобл.) былы касцёл Камандоры Кавалераў Мальтыйскіх у выніку перабудовы ў 1870-я гг. пад царкву страціў завершанасць некалі цэласнай узнёслай двухвежавай кампазіцыі. У 1865 г. у праваслаўную царкву перабудаваны кармяліцкі касцёл у г. Глыбокае (1753–1756 гг.): разабрана франтальнае крыло кляштара і крыло з боку возера, зняты алтары і ўстаноўлены іканастас, зняты купалы вежаў, а над сяродкрыжжам узведзены фальшывы драўляны купал, забелены цудоўныя фрэскі. Значныя пераўтварэнні пры прыстасаванні пад царкву Раства Багародзіцы ў 1868 г. адбыліся з касцёлам св. Марыі ў г. Заслаўе (Мінскі р-н). Пераробкі езуіцкіх архітэктурных манументаў пазбаўлялі іх архітэктурна-стылявой адметнасці, часта надавалі рысы эклектычнасці (езуіцкі касцёл у г. Мсціслаў перабудаваны ў 1842 г. у кафедральны Мікалаеўскі сабор).

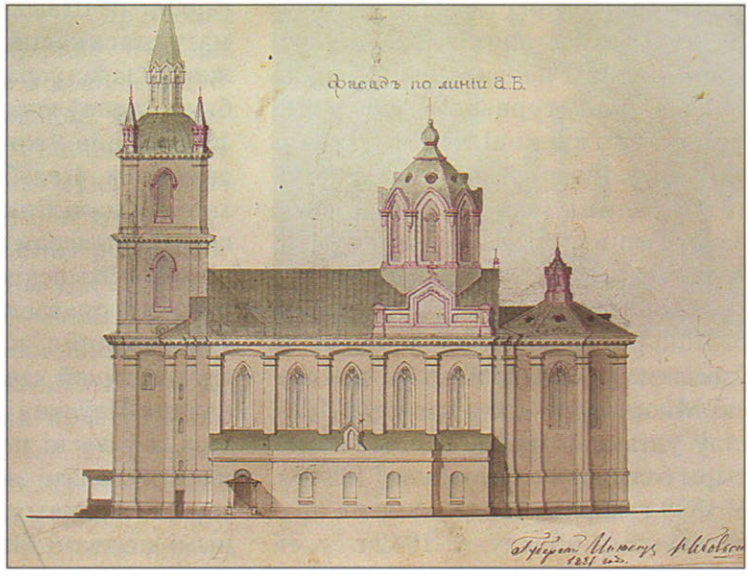
Памылковым і палітычна прадузятым належыць лічыць існуючае меркаванне аб палітыцы царскага ўрада на мэтанакіраванае знішчэнне архітэктурнай спадчыны заходніх губерняў. Рэлігійная барацьба вылілася тут у асноўным у афіцыйнай забароне каталіцкай канфесіі, але не ў адносінах саміх культавых будынкаў. Неабходна мець на ўвазе, што творы дойлідства, якія нашы сучаснікі прылічаюць да помнікаў, знаходзіліся ў розных відах маёмасці – дзяржаўнай, канфесійнай, прыватнай, лёс і стан якіх не з'яўляліся клопатам афіцыйнай улады. Секвестрацыя касцёлаў і перадача іх праваслаўнаму ведамству абумоўлівала іх зачыненне ці вядомую рэканструкцыю, але не мэтанакіраванае разбурэнне. А тыя страты і разбурэнні, якія мелі месца ў перыяд царызму, абумоўліваліся натуральнымі і аб'ектыўнымі гістарычнымі выдаткамі, уласцівымі Расіі ва ўсе гістарычныя часы.

Болей таго, сам працэс рэстаўрацыі помнікаў даўніны пільна кантралюецца. Дастаткова прывесці загад гродзенскага губернатара будаўнічаму аддзяленню губернскага праўлення наконт рамонта старажытнага абарончага храма ў в. Сынкавічы (Зэльвенскі р-н Гродзенскай вобл.) ад 1886 г.: «Упільноўваючы з прыкладзеных пры дачыненні ад 6-га чэрвеня за № 640 праекта і каштарыса на выпраўленне царквы ў в. Сынкавічы Слонімскага павета, што Будаўнічае Упраўленне мяркуе замяніць існуючы ныне прытвор значна больш высокім, змяніўшы вельмі характэрнае акно ў самім храме і другое невялікага памеру ў прытворы вокнамі зусім іншага стылю і памераў, я не магу згадзіцца з меркаваннем гэтым, так як да рэстаўрацыі старажытнага храма павінна адносіцца з большай асцярожнасцю са зменай памераў, і ні ў якім выпадку не дапушчаць змены архі-

тэктурных ліній. Пад рэстаўрацыяй я разумею зусім рабскае аднаўленне даўніны да найдрабнейшых падрабязнасцей, а таму мне здаецца, што калі б па струхнеласці якой-небудзь часткі прышлося пры рэстаўрацыі аднавіць яе зноў, то неабходна зняць дэталёвы малюнак застаўшагася, засведчыць дасканаласць малюнка абломаў і тады ўжо прыступіць да аднаўлення разабранага, узнаўляючы зламанае да драбнейшых падрабязнасцей... Вяртаючы праект і каштарыс, пакорна прашу Будаўнічае Упраўленне змяніць складзены праект і паставіць у абавязак тэхніку, якому даручана будзе праца, апісаць у падрабязнасці кожную частку, якая па стану свайму мае патрэбу ў замене, вывучыўшы ўсе захаваныя яшчэ архітэктурныя лініі да драбнейшых падрабязнасцей, дабы па пакінутаму магчыма было ўзнавіць страчанае» [150].



Акадэміку архітэктуры В. І. Чагіну ў 1889 г. даручаецца рэканструкцыя сярэдневяковага гатычнага касцёла («Фара Вітаўта») у Гродне пад праваслаўны кафедральны Сафійскі сабор [151]. Пасля перабудовы храм набыў цалкам новы выляд і мастацка-стылявую трактоўку. Былі дабудаваны бакавыя прыдзелы. Храм завяршаўся пяцікупаллем на высокіх барабанах, быў апяразаны какошнікавым парапетам, з усходу да-



115. Рэканструкцыя касцёла «Фара Вітаўта» пад Сафійскі сабор у Гродне. Праекты архітэктара В. І. Чагіна, 1889 г., і губернскага інжынера В. Ф. Нябольсіна, 1881 г.

будавана паўкруглая апсіда з рызніцай. На галоўным фасадзе ўзведзена высокая шатровая званіца. Мастацкае афармленне храма (тры дубовыя іканастасы) было даручана мастакам Мураўёву і Белавусаву.

Езуіцкі касцёл у в. Крывошын (Ляхавіцкі р-н Брэсцкай вобл.) паўстаў у 1740 г., а ў 1864–1866 гг. быў перароблены ў праваслаўную Пакроўскую царкву [152]. У ходзе перабудовы цывільны інжынер А. Нектар'еўскі надаў архітэктуры барочнага храма рысы пануючага ў той час рэтраспектыўна-рускага стылю. Над галоўным фасадам узведзены васьмігранная шатровая званіца і два бакавыя драўляныя гранёныя барабаны са сферычнымі купаламі і макаўкамі ў завяршэнні. Па цэнтры даху цэнтральнага карабля храма на ўсю яго шырыню створаны чацверыковы п'едэстал, над якім узведзены магутны гранёны барабан, накрыты гранёным паўсферычным купалам і макаўкай у завяршэнні. У дэкоры экстэр'ера выкарыстаны характэрныя для старажытнарускага культавага дойлідства кілепадобныя аркі і надваконныя броўкі, макаўкі, аркатурныя і зубчастыя фрызы, крыжы-ніші, круглыя разеткі. Аднак інтэр'ер храма не быў істотна зменены і захаваў сваю былую барочную пластычнасць і манументальнасць.

Троіцкая царква ў г. п. Мір (Карэліцкі р-н Гродзенскай вобл.) была ўзведзена ў 1533–1550 гг. як прыходскі Мікалаеўскі касцёл, які ў 1705 г. стаў уніяцкай царквой пры манастыры базыльян (скасаваны ў 1824 г.). У 1839 г. царква ўладкавана па праваслаўнаму абраду, у 1842 г. у ёй створаны прыдзел у імя Раства Прасвятой Багародзіцы. Пасля пажару 1865 г. храм перабудаваны і асвячоны 9 чэрвеня 1868 г. Мінскім архіепіскапам Міхаілам у імя Св. Тройцы. Будынак капітальна перабудаваны ў 1873–1875 гг., пасля чаго 25 мая 1875 г. асвячоны зноў [153]. У выніку храм набыў падоўжна-восевую кампазіцыю, складзеную з прытворазваніцы, трапезнай, кубападобнай малітоўнай залы, паўкруглай апсіды з невялікай бакавой рызніцай. Над высокім чатырохгранным прытворам у 1865 г. узведзена драўляная двух'ярусная (васьмярык на чацверыку) шатровая званіца з макаўкай, над пакатым чатырохсхільным дахам – цыбулепадобнае пяцікупалле. Плоскасныя белакаменныя сцены апяразаны прафіляванымі карнізамі і прарэзаны арачнымі вокнамі, дэкарыраванымі броўкамі. У выніку помнік архітэктуры ранняга барока набыў рысы рэтраспектыўна-рускага стылю.

Пачатае ў 1854 г. мясцовым алігархам В. Швыкоўскім будаўніцтва магутнага касцёла ў мястэчку Пружаны (зараз горад у Брэсцкай вобл.) было адноўлена пасля паўстання 1863 г., але ўжо праваслаўным ведамствам. Недабудаваны манументальны каталіцкі храм грамадзянскім інжынерам і надворным саветнікам А. Лазінскім у 1874 г. пераўтвараецца ў праваслаўную царкву [154]. Для надання каталіцкай святыні праваслаўнай характарыстыкі (Аляксандра-Неўская царква) засталося толькі ўзвесці макаўкі над сферычнымі купаламі званіцы і даху, акаймаваць арачныя вокны кілепадобнымі ліштвамі. Надбудовай шатровай

званіцы і яе фланкіраваннем цыбулепадобнымі купалкамі на высокіх гранёных барабанах абмежавалася рэканструкцыя касцёла пад Ільінскую царкву ў в. Шкунцікі (Шаркаўшчынскі р-н Віцебскай вобл.) пасля 1863 г. У выніку твор архітэктуры класіцызму (1825 г.) набыў агульнапрынятыя рысы рэтраспектыўна-рускага стылю.

Пакроўская царква ў в. Бухавічы (Кобрынскі р-н Брэсцкай вобл.) пабудавана ў 1674(6) г. як касцёл Успення Найсвяцейшай Дзевы Марыі манахамі-дамініканцамі па фундацыі супругаў Пухальскіх. У 1832 г. перададзены праваслаўным; перабудоўваўся ў 1862 і 1870 гг. Перабудовы выконваў падрадчык Сідароўскі па даручэнню мітрапаліта Літоўскага і Віленскага, у 1877 г. – архітэктарамі Барташэўскім і Увядзенскім [155]. 24 чэрвеня 1881 г. царква асвячона пасля чарговага капітальнага рамонту. У 1889 г. да прамавугольнага ў плане будынка пад вальмавым дахам прыбудавана трох'ярусная званіца (верхні ярус – драўляны шатровы васьмярык), адноўлены дах і надбудавана вежа з цыбулепадобным купалам над апсідай. Гэта прынесла ў архітэктуру барочнага храма рысы рэтраспектыўна-рускага стылю. Праваслаўную афарбоўку інтэр'еру надае драўляны разны іканастас, спраектаваны ў 1877 г. архітэктарам баронам Розенам [156].

Скасаваныя пасля польскіх паўстанняў буйныя касцёлы прыстасоўваліся нават пад праваслаўныя гарадскія саборы. Так адбылося з францысканскім касцёлам у Навагрудку (Гродзенская вобл.), пабудаваным у стылі позняга барока





116. Цэрквы, пераўтвораныя з касцёлаў: Пакроўская, в. Крывошын, і Троіцкая, г. п. Мір

ў 1780 г. Першапачаткова толькі пераасвечаны ў 1846 г. пад праваслаўны Мікалаеўскі сабор храм капітальна перабудаваны пасля пажару 1852 г. у рэтраспектыўна-рускім стылі. Пры гэтым стылявую адметнасць узяў на сябе толькі трэці ярус франтальнага фасада, завершаны двух'яруснай званічкай з макаўкай. Тактычна, толькі ўзвядзеннем партатыўных макавак абмежаваліся і пры пераўтварэнні пад праваслаўную Раства-Багародзіцкую царкву ў 1865–1867 гг. парафіяльнага касцёла ў в. Масаляны (Бераставіцкі р-н Гродзенскай вобл.) (1796 г.). Затое больш істотнае пераўтварэнне выпрабаваў на сябе згарэўшы ў 1858 г. бернардзінскі касцёл у Мсціслаўі. Яго магутны неф з франтальнага боку завершаны двух'яруснай званіцай з цыбулепадобным купалам; над сяродкрыжжам узвышаецца магутны васьмігранны светлавы барабан з такім жа купалам. Тарцы папярочнага трансепта прарэзаны візантыйскімі вокнамі-трыфорыумамі. У «рускім стылі» аформлена нават трохпралётная брама з шатром з какошнікамі і бакавымі макаўкамі наверсе.

Даволі тактычна і спрошчана быў пераўтвораны ў праваслаўны храм магутны касцёл у в. Вілейка на Віцебшчыне. Яго рэканструкцыя была абмежавана ўзвядзеннем над бакавымі вежамі фасада шатровых вярхоў з макаўкамі і трохлопасцевага франтона паміж імі; з такім жа шатровым верхам над дахам узведзены глухі драўляны васьмігранны барабан. Царква на паўночнай ускраіне в. Грынявічы пабудавана ў 1792 г. з цэглы як касцёл францысканцаў, які ў 1870 г. перароблены ў праваслаўную царкву. Манументальны мураваны храм – выдатны помнік архітэктуры завяршальнай стадыі развіцця стылю барока. Будынак спланаваны па рымска-каталіцкаму канону ў выглядзе трохнефавай базілікі. Майстры барока імкнуліся асноўны архітэктурна-дэкаратыўны акцэнт стварыць на галоўным фасадзе, які тут выступае пукатай, насычанай пластыкай сцяной – лапаткі, нішы, прафіліроўкі. За высокай пласцінай галоўнага фасада схаваны карабель храма, які характарызуецца буйнамаштабнасцю, аскетызмам дэкору масіўных архітэктурных аб'ёмаў. З перабудовай храма пад царкву яго барочная архітэктура набыла элементы старажытнарускага дойлідства – цыбулепадобныя купалы і макаўкі, кілепадобны шчыт над франтальным фасадам і такія ж абрамленні арачных аконных праёмаў. Такімі жа сродкамі праваслаўнае адценне было надана архітэктуры касцёла ў в. Сноў (Нясвіжскі р-н Мінскай вобл.), скасаванага ў 1866 г. і пераўтворанага ў Спаса-Праабражэнскую царкву.

Касцёл Апостала Якуба ў в. Цудзенішкі (Ашмянскі р-н Гродзенскай вобл.) заснаваны ў 1629 г. па фундацыі Аляксандра Калецкага; пабудаваны ў XVIII ст. з цэглы; пасля скасавання ў 1866 г. перабудаваны пад праваслаўную царкву. Гэта пераўтварэнне закранула толькі званіцу, якая была павышана да трох ярусаў (васьмярык на двух чацверыках) і набыла шацёр з макаўкай. Рэтрарускае адценне архітэктуры храма надае магутны ўваходны партал з перспектыўным арачным праёмам і двухгранным шчытам над ім, вуглавымі ўразнымі

калонкамі. У выніку аўтэнтычны храм амаль цалкам захаваў сваю барочную першааснову.

Выдатны фатограф пачатку XX ст. Я. Балзункевіч зафіксаваў вынік перабудовы дамініканскага касцёла ў г. Стоўбцы (Мінская вобл.) у праваслаўную царкву Марыі Магдаліны. Магутны архітэктурны манумент (1640 г.) у 1867–1883 гг. перабудаваны архітэктарам Ваўковічам, які надаў яго раннебарочнай архітэктуры рысы рэтраспектыўна-рускага стылю: трохлопасцевы франтон над галоўным фасадам, цыбулепадобныя галоўкі над шатрамі вежаў і васьміграннага барабана над дахам, гарадковы фрыз. З перабудовай пасля 1874 г. пад царкву касцёл бенедыкцінак у Мінску страціў барочныя рысы і набыў рэтраспектыўна-рускую стылявую трактоўку: замест бакавых вежаў і франтона па цэнтры з'явілася драўляная трох'ярусная званіца з высокім шатром і макаўкай у завяршэнні, над карабле́м храма было ўзведзена традыцыйнае пяцікупалле.

Касцёл св. Іаана Хрысціцеля ў в. Крэва (Смаргонскі р-н Гродзенскай вобл.) першапачаткова заснаваны пры Ягайле ў 1387 г. па фундацыі Ганны Гаштольд. Наступны храм пабудаваны на мяжы XVI–XVII стст. У 1868 г. касцёл перароблены пад праваслаўную царкву [157]. Фатографам Я. Балзункевічам у пачатку XX ст. зафіксавана барочная трохнефная базіліка. Цэнтральны высокі неф і апсіда, выкананы адзіным прамавугольным у плане аб'ёмам, накрытым двухсхільным дахам з вальмай над алтарнай часткай, у якую ўрэзаны васьмігранны шатровы барабан. Да галоўнага фасада далучаўся бабінец, над якім узвышаўся магутны чацвярык званіцы і васьмігранны каркасны шатровы ярус-звон. Пры прыстасаванні пад царкву архітэктура будынка набыла рысы рэтраспектыўна-рускага стылю: рэльефныя крыжы, паяскі гарадкоў, арачныя броўкі, аркатурныя фрызы.

Шляхі пераўтварэння цэркваў у касцёлы добра прасочваюцца ў праекце інжынера-архітэктара Чэкмасава на перабудову Дабравешчанскага касцёла ў в. Гарадзец (Кобрынскі р-н Брэсцкай вобл.) [158]. Першы вясковы касцёл фундаваны ў 1633 г. каралём Уладзіславам IV, у 1723 г. пабудаваны новы драўляны барочны храм, у 1865–1866 гг. пастаўлены мураваны касцёл, які адразу (22 кастрычніка 1866 г.) быў забраны пад праваслаўную царкву [159]. У 1871 г. архітэктар здымае з фасада дзве васьмігранныя шатровыя вежы, уздымае цэнтральны рызаліт і на ім узводзіць васьмігранны ярус шатровай званіцы з макаўкай. Са старажытнарускага дойлідства запазычаны аркатурны фрыз, двайная вісячая арка з гіркай і рэльефны праваслаўны крыж над лучковым уваходным парталам. Для ўнутранага «пераўтварэння» храма малодшы інжынер Кадрунцаў прадаставіў праект іканастаса [160]. Праз надбудову званіц і цыбулепадобных купалоў ажыццяўляецца рэканструкцыя былых касцёлаў у вёсках Альшэва, Лыскава, Дзявяткавічы.

Рысамі рэтраспектыўна-рускага стылю надзелена архітэктура Антоніеўскага касцёла, які пабудаваны па хадайніцтву і фундацыі ўладальніка маёнтка Малая Бераставіца (за-

раз вёска ў Бераставіцкім р-не Гродзенскай вобл.) памешчыка Антона Ваўкавыцкага паміж 1851 і 1863 гг. У 1864 г. касцёл зачынены, з яго званіцы зняты старажытны звон, аб якім паведамляецца: «На званіцы Мала-Бераставіцкага касцёла знаходзіўся вялікі каля 6 пудоў звон, ахвяраваны ў свой час у мясцовую Свята-Дзмітрыеўскую царкву (ныне Успенскую), аб чым сведчыць славянскі на ім надпіс: «Благаверная раба Божыя Іуліта Іванова Саковая да царквы св. Дзмітрыя Мала-Бераставіцкай. Афон лета 1579 г.» [161]. Першапачатковы выгляд вядомы па акварэлі Н. Орды 1868 г. (аднанефавы храм з сігнатуркай над уваходам). Верагодным аўтарам праекта перабудовы храма быў гродзенскі землямер Малевіч, які, не парушаючы агульнай кампазіцыі храма, увёў у афармленне арачных вокнаў кілепадобныя ліштвы, а званіцу завяршыў макаўкай [162].

Першапачатковы касцёл у г. Ляхавічы (Брэсцкая вобл.) заснаваны ў 1535 г. панам Гаштольдам (згарэў у канцы XVI ст.), наступны – у XVIII ст. (да 1745 г.) у стылі барока. У 1864(67) г. храм пераўтвораны ў праваслаўную царкву, а ў 1874 г. пашкоджаны пажарам (згарэў іканастас) [163]. Пасля перабудовы пад царкву архітэктура храма набыла шэраг элементаў пашыранага на той час рэтраспектыўна-рускага стылю. Над яго галоўным фасадам была ўзведзена драўляная вежа-званіца ў выглядзе двух'яруснага чацверыка з шатровым пакрыццём і макаўкай у завяршэнні. Надбудовы вежы і барабана надалі агульнай кампазіцыі вертыкальную накіраванасць. Праёмы другога яруса вырашаны характэрнай для старажытнага дойлідства аркай з гіркай. Над алтарнай часткай надбудаваны дванаццацігранны барабан, завершаны цыбулепадобнай галоўкай на гранёнай шыйцы. Грані барабана раскрапаваны аркатурай з пілястрамі. Нягледзячы на гэтыя пераўтварэнні, будынак захаваў свае першапачатковыя барочныя рысы – узбуйненую пластыку аб'ёмаў галоўнага і больш нізкіх бакавых нефаў, манументальную паўкруглую апсіду. У рытмічнай арганізацыі фасада захаваліся лучковыя і спараныя арачныя праёмы ў пластычных ліштвах.

Мікалаеўская царква ў в. Дубна (Мастоўскі р-н Гродзенскай вобл.) «созидаема щедротами Монаршими» ў 1844 г. у стылі позняга класіцызму. У 1864 г. рэканструявана архітэктарам В. В. Міхаэлісам з выкарыстаннем рыс рэтраспектыўна-рускага стылю. Манументальны квадратны ў плане двух'ярусны аб'ём завершаны вялізным цыліндрычным светлавым барабанам пад цыбулепадобным купалам. Вуглы аб'ёму адзначаны чацверыковымі вежамі з такой жа формы купаламі. Да асноўнага аб'ёму далучана прамавугольная ў плане апсіда з бакавымі акруглымі рызніцамі. На галоўным фасадзе – тры ўваходныя праёмы, расчлянёныя здвоенымі паўкалонамі. Аналагічна вырашаны бакавыя ўваходныя парталы. Малітоўная зала павялічана адкрытым купальным светлавым барабанам, які падтрымліваецца вуглавымі ветразямі. Інтэр'ер упрыгожаны манументальна-дэкаратыўным фрэскавым роспісам. Апсіда вылучана трох'ярусным драўляным

іканастасам-паўратондай (Царскія вароты пачатку XIX ст.).

Рэканструкцыю ў рэтраспектыўна-рускім стылі спытаў Крыжаўзвіжанскі касцёл у в. Быстрыца (Астравецкі р-н Гродзенскай вобл.), пабудаваны ў 1523 г. паводле загаду польскага караля Жыгімонта I Старога. З 1390 г. да першай чвэрці XVI ст. тут быў кляштар канонікаў рэгулярных. Барочнае архітэктурнае аблічча храма адносіцца да больш позняга часу (перабудаваны ў 1760 г., мяркуецца, архітэктарам Я. К. Глаўбіцам). Пасля 1863 г. перароблены ў царкву, у выніку чаго над дахам і вежамі фасада надбудаваны цыбулепадобныя купалы (не захаваліся). Выгляд перабудаванага касцёла вядомы па фотаздымку Я. Балзункевіча 1910 г.

У 1862 г. у в. Раўбічы (Мінскі р-н) асвячоны новапабудаваны ў рэтраспектыўна-гатычным стылі касцёл, які ў 1866 г. пераасвячоны ў прыходскую Успенскую царкву. Каб надаць храму праваслаўны характар, інжынерам Трашчынскім быў распрацаваны праект яго рэканструкцыі [164]. Над галоўным фасадам ён прапанаваў надбудаваць шатровую васьмігранную званіцу з цыбулепадобнай макаўкай (не было здзейснена). Мінскі мастак Ф. І. Егораў у 1869 г. выканаў іканастас [165].

Шырокае поле для рэалізацыі «рускага стылю» надавала мастацтва манументальных царкоўных іканастасаў. Іх архітэктура будавалася на традыцыйнай яруснасці і пірамідальнасці кампазіцыі, маляўнічы сілуэт якой фарміравалі кілепадобныя аркі з крыжамі. Разны пазалочаны дэкор уключаў вітыя калонкі, пілястры, шырынкавыя, аркатурныя і арнаментальныя паясы, вісячыя гірлянды, ажурную разьбу Царскіх варот. Найбольш выразнымі творамі гэтага мастацкага жанра з'яўляюцца іканастасы Ушэсцеўскай царквы ў г. Горкі, Свята-Васкрасенскага сабора ў г. Барысаў, Свята-Пакроўскага сабора ў г. Баранавічы, Свята-Успенскага сабора ў в. Жыровічы.

Мастацкая трактоўка храмавых атрыбутаў знаходзілася ў агульным рэчышчы рэстраспектыўна-рускага стылю. Літургічнае начынне храмаў, як правіла, праектавалася іх аўтарамі, а выкананнем займаліся мясцовыя майстры (вольны мастак з Вільні Савіцкі, А. Слуропін і інш.). Так, гродзенскія інжынеры А. Рэмер і Ф. Афанасьеў ствараюць іканастасы для цэркваў ў Блотах і Самуйлавічах, архітэктурны памочнік Ціхвінскі – у Вярэйках, архітэктар Міхайлоўскі – у Вежках, П. Залатароў – для Лыскава. Дэкаратыўна-кампазіцыйным акцэнтам інтэр'ера царквы ў Высока-Літоўску з'яўляўся двух'ярусны пяцічасткавы іканастас у «рускім стылі», спраектаваны аўтарам храма акадэмікам архітэктуры В. І. Чагіным. Для стварэння іканастасаў прыцягваліся і мастакі з расійскіх губерняў. Напрыклад, кіеўскія рэзчыкі і іканапісцы выканалі іканастас і абразы для Ушэсцеўскай царквы ў Гомелі ў 1890-я гг.

Прыкметна, што на Беларусі дзейнічала яўрэйская іканастасная арцель пад кіраўніцтвам «маючага патэнт аб навуках» варшаўскага мешчаніна Абрама Прэхнера (пражываў у Слоніме). Так, толькі для цэркваў Ваўкавыскага павета ім па кантракту 1868 г. было выканана восем іканастасаў [166].

* * *

У 1830–1860-я гг. незваротнасць нацыянальна-рускіх тэндэнцый стала відавочнай. Рэтраспектыўна-рускі стыль пераўтварыўся ў вызначальны фактар развіцця дойлідства як сталіцы расійскай дзяржавы, так і яе шырокага геаграфічнага арэала, уключаючы і тэрыторыю Беларусі. Архітэктура рэтраспектыўна-рускага стылю ўсімі каранямі зліта з нацыянальным жыццём, з асаблівасцямі характару і менталітэту праваслаўнага славянства, народным духоўным здароўем, неадзельна ад сваёй мінуўшчыны.

2.6. Неарускі стыль

К канцу XIX ст. у архітэктуры праявіліся прыкметы крызісу рэтраспектыўна-рускага стылю. Разгортваюцца спрэчкі па двух пытаннях: ці правамерна кампеліраваць набыткі мінулага і ці магчыма іх мадэрнізіраваць? У выніку большасць дойлідаў схілілась да авангарднай інтэрпрэтацыі вобразаў і форм архітэктурнай старажытнасці як шляху творчага і прагрэсіўнага, які не зневажае мастака. У 1890-я гг. узнікае агульнаеўрапейскі касмапалітычны стыль мадэрн, эстэтычнай асновай якога з'явілася дэкларацыя антыгістарызму, абнаўлення архітэктуры шляхам пошуку новых выразных сродкаў. У той жа час імкненне да пошуку нацыянальных форм у архітэктуры Расійскай імперыі не слабее, а нават узмацняецца. К канцу XIX ст. дзве састаўныя часткі адыёзнай трыяды – «праваслаўе» і «самадзяржаўе», адыходзяць на другі план, застаецца «народнасць». Будынкі ў рэтраспектыўна-рускім стылі ўспрымаюцца як анахранізмы і без асаблівага энтузіязму. Таму ў гэты перыяд многія дойліды лічылі бесперспектыўным жангліраванне аднымі і тымі ж макаўкамі, шатрамі, закамарамі, какошнікамі, ізразцовымі шырынкамі і іншымі элементамі старажытнарускага архітэктурнага арсенала.

Спецыфіка мастацкай мовы неарускага стылю выключала выкарыстанне прамых аналогій, яго творы атрымлівалі неадэкватнае мастацкае тлумачэнне. «Генератары» стылю звярталіся да старажытнарускага дойлідства не столькі на дэкаратыўным, колькі на сэнсавым узроўні; акрамя засваення фармальных прыкмет яны ўспрымаюць і глыбінны ідэйна-мастацкі змест старажытнай архітэктурнай спадчыны. Асацыятыўнасць архітэктурнага вобраза стала асновай творчага метаду. Эстэтыка архітэктуры мадэрна быццам вызваліла рэтраспектыўна-рускі стыль. Яна зрабіла яго больш смелым і рамантычным, што праявілася ў кантрастным супастаўленні аб'ёмаў, сілуэтаў, плоскасцей, разнастайных аконных праёмаў, вычварных малюнках купалоў і іншых форм, стылізаваных пад «старажытнарускую тэму». Неаруская плынь у архітэктуры мадэрна насіла больш творчы характар, чым ранейшыя наіўныя вопыты кампілявання. Пытлівыя творцы імкнуцца зразумець не фармальны, а ўнутраны вобраз-

ны сэнс праваслаўнага храма, рускага церама. Шматлікія камбінацыі фармальных выразных сродкаў паказалі, што, напрыклад, храмы пры гэтым застаюцца «халоднымі» – уражваюць погляд, але не кранаюць душу. Стала зразумелым, каб дабіцца апошняга, трэба адысці ад кампазіцыйных і дэкаратыўных канонаў, бо, як высветлілася, не яны вызначаюць непаўторную прыгажосць, цеплыню і зачараванне старажытных архітэктурных шэдэўраў. У сувязі з гэтым шэраг дойлідаў ставяць перад сабой мэту стварэння не калажу запазычаных форм, а эстэтычнага вобраза, ідэйна-мастацкае ўвасабленне якога чыталася б не «адкрытым тэкстам», а як бы «паміж радкоў». Сувязь з нацыянальна-рускай спадчынай выявілася не прама, а шляхам рознага рода асацыятыўных прыёмаў, якія дазвалялі ідэнтыфікаваць будынак як бясспрэчна новую архітэктурную з'яву, але ў той жа час як прыклад сапраўдна рускага дойлідства. Увогуле атрыманне ў спадчыну старажытнарускай архітэктурнай даўніны ў рэчышчы мадэрна ажыццяўлялася пераважна не на ўзроўні вонкавай формы (як у рэтраспектывізме), а на ўзроўні творчага прынцыпу. Пры гэтым метад стылізацыі прадугледжваў адвольную і арыгінальную перафразоўку вобразнай характарыстыкі прататыпаў, якая часам межавала з гратэскнай інтэрпрэтацыяй.

Неарускі стыль праявіўся ў двух напрамках: «афіцыйна-акадэмічным», правадыром якога лічылі К. А. Тона, і «фальклорным» – у творчых пошуках гісторыка рускага мастацтва і архітэктара А. М. Гарнастаева. Першы напрамак абапіраўся на выкарыстанне кампазіцыйных прыёмаў акадэмічнага класіцызму, толькі «апранутых у рускі касцюм»; другі – засновываўся на вывучэнні дэмакратычнай народнай творчасці, перш за ўсё драўлянага дойлідства.

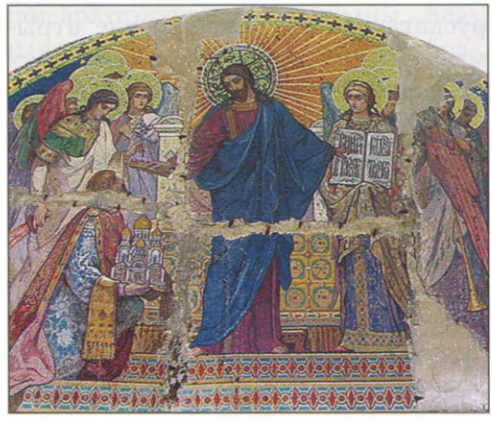
Па якім жа шляху ішлі архітэктары ў пошуках новай вобразнай выразнасці ў стылі «а-ля рус»? Дойлідаў цікавіць неардынарная асіметрычная аб'ёмна-прасторавая кампаноўка, дынамічная кампазіцыя, арыгінальныя декаратыўныя знаходкі. Яны адмаўляюцца ад прамога запазычвання і імкнуцца дасягнуць сваёй мэты пераважна духоўна-разумовым шляхам з дапамогай духоўна-эмацыянальнага строю архітэктурнага твора. Да гэтага прымушала і засілле, асабліва ў камерцыйнай архітэктуры, моднага еўрапейскага сэцэсіёна, які ўвогуле адмаўляў усялякія архітэктурныя аўтарытэты і пастулаты мінулага. Статычным архітэктурным пабудовам неарускі стыль супрацьпаставіў дынамічнасць, сіметрыі – знарочыстую асіметрычнасць, раўнамернасці размеркавання акцэнтаў – вострую кантрастнасць, капіізму – стылізацыю. Прадстаўнікі архітэктуры неарускага стылю імкнуліся да экспрэсіі, выразнасці, дынамічнасці манументальных архітэктурных мас. Выкарыстаннем новых будаўнічых матэрыялаў (каваны метал, кераміка, натуральны камень, дзьмутае шкло і інш.) і канструкцый дойліды імкнуліся адрадзіць пластычнасць і кампазіцыйную вастрыню старажытнай архітэктуры. Характэрна выкарыстанне эстэтычных якасцей глазураванай і дабротнай цэглы за-



117. Мазаікі Пакроўскага сабора, г. Баранавічы

мест традыцыйнай тынкоўкі. Неарускаму стылю ўласцівы сапраўдны мастацкі сінтэз, які ўзнікае толькі ў адпаведных гістарычных умовах. Усё болей архітэктура ўваходзіць у арганічны сімбіёз з творамі манументальнага мастацтва, а сааўтарамі архітэктурнага твора выступаюць мастакі.

Новы напрамак у архітэктуры мяжы XIX–XX стст. атрымаў мастацтвазнаўчае вызначэнне «неарускі стыль». На Украіне вяртанне да нацыянальнай спадчыны ў рэчышчы мадэрнісцкай стылізацыі вылілася ў неаўкраінскі стыль [167], у Польшчы – у закапянскі стыль [168]. Неарускі стыль (яшчэ больш,



чым папярэдні рэтраспектыўна-рускі) падпадаў пад зняважлівую ацэнку апазіцыйна настроеных да мікалаеўскага рэжыму сучаснікаў, якія бачылі ў гэтай мастацкай з'яве

«траскучы маскарад». У савецкі час архітэктурныя творы неарускага стылю не адрозніваліся ад твораў рэтраспектыўна-рускага стылю, разглядаліся як антымастацкія, антынародныя, і таму падпадалі пад працэс ачышчэння ад усяго «старарэжымнага, шкоднага і аджыўшага» без уліку станоўчага, маральнага і гуманістычнага, што было закладзена ў гэтай, у агульным народнай архітэктуры.

Адносна нядаўна стала зразумелым, што зварот да рускай архітэктурнай спадчыны і намаганні яе творчага засвойвання ў рэчышчы неарускага стылю – з'ява гуманная па чалавечай сутнасці, абумоўленая глыбіннымі сувязямі з народнай свядомасцю, з філасофска-маральнымі пошукамі эпохі. І вось зноў нашы сучаснікі звяртаюцца да форм старажытнарускага дойлідства, калі праектуюць у яго формах цэлыя архітэктурныя ансамблі [169].

Натуральна, што творчая распрацоўка старажытнарускай архітэктурнай спадчыны перш за ўсё праявілася, як і ў рэтраспектыўна-рускім стылі, у *мураваным царкоўным будаўніцтве*, маштабы якога на тэрыторыі Беларусі не змяншаліся з сярэдзіны XIX ст.

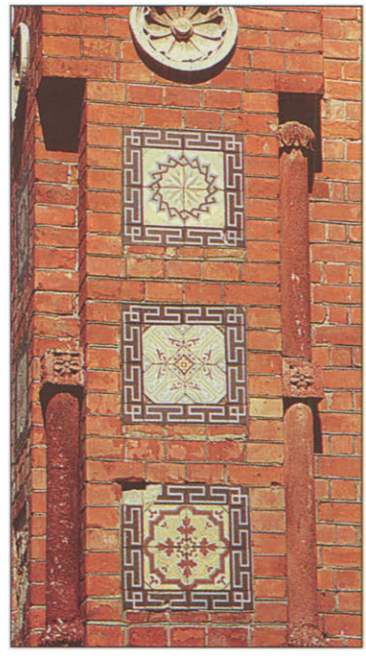
Выдатным мастацкім творам авангарднай архітэктурнай плыні з'яўляецца Усесвяцкая царква ў в. Пірэвічы, пабудаваная ў 1902 г. з чырвонай цэглы «ў маскоўскім стылі» (па выказванню сучаснікаў) на сродкі памешчыка Раговіча [170]. Храм неарускага стылю, нягледзячы на вытрыманасць чатырохчасткавага сінадальнага дагмата, атрымаў арыгінальнае кампазіцыйнае і насычанае дэкаратыўна-колеравае вырашэнне. Яго эпіцэнтрам выступае двух'ярусны целескапічны папярочны неф храма, завершаны цыбулепадобным купалам на круглай шыі. Кантрасна да яго геаметрызаваных форм далучаюцца тры паўкружжы апсіды і бакавых рызніц. З заходняга боку праз кароткую і паніжаную трапезную далучаны прытвор з трох'яруснай шатровай званіцай – аванпостная архітэктурная дамінанта. Крылы распрасцёртага планіровачнага крыжа быццам наперсны крыж па верхнім перыметры апяразаны лёгкімі і ажурнымі какошнікавымі аборкамі, шырынкавымі паясамі. Галоўны ўваход афармлены магутным ганкам-рундуком з арачнымі прасветамі, вуглавыя (пры спалучэнні трапезнай і прыдзелаў) – ганкамі пад навісямі. Сцены прарэзаны арачнымі вокнамі ў фігурных кілепадобных ліштвах. Са старажытнарускага царкоўнага дойлідства пазычаны вуглавыя ўразныя калонкі, закамары і какошнікі, аркатурныя і гарадковыя фрызы. Жыццярадасны і святочны характар архітэктуры храма ўзбагачае выкарыстанне глазураванай арнаментальнай керамікі – маёлікавыя паліхромныя шырынкі і круглыя разеткі. Больш архаічна вырашана архітэктура інтэр'ера: прастора залы перакрыта сферычным купалам з ліхтаром, падтрыманым магутнымі аркамі і пазухавымі ветразямі, трапезная і прыдзелы – цыліндрычнымі скляпеннямі.

Неарускую архітэктурна-стылявую трактоўку кананічнага праваслаўнага храма ажыццяўляе гродзенскі епархіяльны архітэктар Цярноўскі ў праекце царквы для в. Галоў-



118. Усесвяцкая царква, в. Пірэвічы

чыцы (Драгічынскі р-н Брэсцкай вобл.), распрацаваным у 1914 г. [171]. Чатырохчасткавую падоўжна-восевую кампазіцыю фарміруюць прытвор з двух'яруснай (васьмярык на чацверыку) званіцай над ім, трапезная, кубападобны аб'ём малітоўнай залы, пяцігранная апсіда з бакавымі рызніцамі. Над шатровым дахам узведзены цыбулепадобны купал на васьмігранным светлавым барабане; макаўкамі завершаны шацёр званіцы і дах над апсідай. У агульны «сінадальны» характар праекта храма архітэктар намагаецца ўнесці некаторыя авангардныя рысы. Арыгінальна вырашаны бакавыя фасады – цэнтральнае высокае арачнае акно, ліштва якога ў выглядзе камбінаванага какошніка выступае над карнізам даху. Фасады вызначаюцца складанай камбінацыяй арачных, лучковых і круглых аконных праёмаў, апяразаны буйным аркатурным фрызам.



Зусім у іншым напрамку вырашана архітэктура Сімяонаўскай царквы в. Барок (Слуцкі р-н Мінскай вобл.), пабудаванай у 1916 г. у адкрытай цаглянай муроўцы. Пры

захаванні кананічнай чатырохчасткавай аб'ёмна-планіровачнай кампазіцыі (прытвор-званіца, трапезная, малітоўная зала з бакавымі прыдзеламі, паўкруглая апсіда з бакавымі рызніцамі), яна набыла нязвыклую цяжкавагавасць (высокі цокаль), шматпланавасць. Складаны сілуэт храма фарміруюць разнастайныя па форме і велічыні дахі: двухсхільныя – над прытворам, прыдзеламі і трапезнай, чатырохсхільны – над малітоўнай залай, вальмавы – над апсідай, шацёр – над званіцай. Вертыкальнай дамінантай з'яўляецца васьмігранны ярус званіцы, раскрыты арачнымі прасветамі. Рызаліты галоўнага фасада і прыдзелаў вылучаны парталамі лучковых уваходных праёмаў. Архітэктура храма насычана цаглянай узорыстасцю – шматлікія крапоўкі, ліштвы арачных складана камбінаваных вокнаў і люкарнаў, аркатурныя фрызы, цяжкія двухгранныя ўваходныя парталы. Нязвыклым з'яўляецца і такі элемент субархітэктуры, як аконны пераплёт – арачны аконны праём, запоўнены трыма круглымі рамамі-люкарнамі. Складаную прасторавую арганізацыю набыў і інтэр'ер храма: малітоўная зала перакрыта крыжовымі скляпеннямі, прыдзелы – цыліндрычнымі, апсіда – конхай, памяшканні злучаны паміж сабой шырокімі арачнымі прасветамі. Новаўвядзеннем з'явілася кансольная канструкцыя балкона хораў, якія выступаюць у малітоўную залу.

Царква Раства Багародзіцы ў в. Гудзевічы (Мастоўскі р-н Гродзенскай вобл.) пабудавана ў 1877 г. паводле праекта гродзенскага губернскага архітэктара В. Міхаэліса па сінадальнаму канону [172]. Рысы наварускага стылю архітэктуры храма надала прыбудова ў 1909 г. званіцы паводле праекта архітэктара У. А. Срокі [173]. Храм падоўжна-восевай крыжовай у плане кампазіцыі: трох'ярусная званіца, трапезная, малітоўная зала з бакавымі прыдзеламі, прамавугольная апсіда. У сілуэце царквы дамінуе двух'ярусная шатровая званіца (васьмярык на чацверыку) з макаўкай. Ад рэтраспектыўна-рускай трактоўкі архітэктуру храма адрознівае сакавітае пластычнае афармленне арачных аконных праёмаў (кілепадобныя прафіляваныя на вытанчаных паўкалонках ліштвы, фігурныя падаконнікі). Галоўны ўваход аформлены пышным парталам (адметны ад праектнай прапановы), арачны ўваходны праём ахоплены больш высокай дэкаратыўнай аркай-нішай на спараных калонках-дыньках, контуры вылучаны паясамі сухарыкаў, па баках крапаваны рустам. У арке партала размешчаны абраз-тонда з выявай «Спаса Нерукатворнага». У архітэктуру прыўнесена зусім новая форма акаймавання вокнаў-люкарнаў з замковымі камянямі па кругу.

Белакаменная Усесвяцкая царква ў в. Дольная Рута (Карэліцкі р-н Гродзенскай вобл.) узведзена побач з могілкамі ў 1936 г. На падоўжную планіровачную вось нанізаны аб'ёмы званіцы, кубападобнай малітоўнай залы і прамавугольнай апсіды з бакавымі рызніцамі. Галоўны фасад атрымаў складаную шматпланавую пабудову, у якой дамінуе двух'ярусная (васьмярык на чацве-

рыку) шатровая званіца, арыгінальна і непаўторна ўвенчаная пяцігалоўем – цыбулепадобныя макаўкі над цэнтральным і вуглавымі шатрамі. Цыбулепадобны купал завяршае і чатырохсхільны дах. Спалучэнне званіцы і асноўнага аб'ёму змякчаюць нізкія вуглавыя прыбудовы дзякоўскай і прасвірні. Галоўны ўваход вырашаны масіўным рундуком у выглядзе паўвальмавай навісі з магутным антаблементам на дзвюх кароткіх калонах. Цяжкавагавасць будынка падкрэслена шырокімі арачнымі вокнамі, якія рытмічна чляняць бакавыя фасады і раскрываюць верхні ярус званіцы. Няма тут і звычайных царкоўных архітэктурных атрыбутаў – закамар, какошнікаў, дыняк, аркатур і інш. Такімі ж рысамі надзелена драўляная Дабравешчанская царква ў в. Кунаса (Нясвіжскі р-н Мінскай вобл.).

У неарускім стылі сродкамі майстэрскай цаглянай муроўкі інжынер І. К. Плотнікаў выконвае царкву-школу ва імя св. князя Уладзіміра ў Гродне (вул. Перамогі, 5, былая Індурская), закладзеную 4 чэрвеня 1895 г. [174]. Аб'ёмна-прасторавая кампазіцыя складаецца з чатырох частак: двух'яруснай (васьмярык на чацверыку) званіцы, прамавугольнай у плане трапезнай, квадратнай малітоўнай залы, пяціграннай апсіды. Шатры званіцы і чатырохсхільнага даху завершаны макаўкамі. Арыгінальнасць кампазіцыі – у надзвычай шырокай трапезнай, якая фарміруе працяглы франтальны фасад, з гарызанталлю якога кантрастуе вертыкаль званіцы. Сцены прарэзаны арачнымі і лучковымі вокнамі з клінчатымі перамычкамі, апяразаны гарадковымі і шырынкавымі фрызамі, на бакавых фасадах кілепадобныя франтончыкі. Архітэктура насычана стылізаванымі элементамі дэкору старажытнарускага дойлідства (закамары, кілепадобныя аркі, крыжовыя нішы ў круглых разетках, вуглавыя калонкі і інш.). Аналагічныя пошукі авангарднай трактоўкі «рускага стылю» праявіліся ў архітэктуры Крыжаўзвіжанскай царквы ў г. Лунінец (Брэсцкая вобл.), царквы ў в. Гарбачы (Беластавіцкі р-н Гродзенскай вобл.).

Мемарыяльнае будаўніцтва, якое разгарнулася на мяжы XIX–XX стст., пры ўсёй яго мастацкастылявой разнастайнасці, пераважна арыентуецца на вобразнасць і формаўтварэнне праваслаўнага царкоўнага дойлідства. Новая змястоўна-ідэалагічная функцыя праваслаўнага дойлідства, як усеагульнага вобразнага выражэння і сімвала народнасці і нацыянальнасці, славянскай духоўнасці і маральнасці, найбольш канцэнтравана ўвасобілася ў храмах-помніках, мемарыяльных збудаваннях новага тыпу, якія сумяшчаюць у сябе рысы менавіта храма, музея і помніка. У многім гэта было звязана з народнай традыцыяй увекавечвання важных гістарычных падзей у гераіка-мемарыяльных формах рускага царкоўнага дойлідства, пачынаючы з храма Васіля Блажэнага ў Маскве (1831 г., арх. К. Тон). Дойліды ўпэўніваюцца, што не антычныя абеліскі, а менавіта мова старажытнарускіх архітэктурных форм павінна апавядаць аб рускай гісторыі і яе воінскай славутасці. Гэтымі меркаваннямі была абумоўлена вобразная трактоўка

і кампазіцыя помніка на Куліковым полі ў гонар перамогі рускага воінства над татарамі ў 1380 г. (арх. А. Брулоў, 1847 г.), храма Хрыста Збавіцеля ў Маскве, які з'явіўся ўшанаваннем воінскай славы рускага народа, які выратаваў Расію ад напалеонаўскай навалы. Узорным прыкладам маскоўска-яраслаўскага напрамку «рускага стылю» стаў храм Уваскрасення Хрыстова («Спас на крыві») у Санкт-Пецярбургу (1887–1906 гг.), пабудаваны архітэктарам А. А. Парландам на месцы забойства Аляксандра II. Мастацкі гістарызм мемарыяльных цэркваў-помнікаў хвалюе пафасам патрыятызму, высокімі пачуццямі, гістарычным аптымізмам.

Асаблівую цікавасць ў гэтым сэнсе ўяўляе унікальны помнік айчыннай гісторыі і культуры – мемарыяльная капліца ў в. Лясная (Слаўгарадскі р-н Магілёўскай вобл.). Пастаўлена на месцы, дзе 28 верасня 1708 г. адбылася бітва паміж рускім войскам Пятра I і шведскім корпусам графа А. Л. Левенгаўпта, якая з'явілася залогам поспеху ў далейшай барацьбе са швецкай навалай. Для ўвекавечвання гэтай гістарычнай падзеі 10 лютага 1890 г. быў аб'яўлены конкурс на помнік, выстава праектаў якога адбылася 16 кастрычніка 1891 г. у Галоўным штабе ў Пецярбургу [175]. Дойліды згадзіліся ў адным – гэта павінен быць былінна-эпічны храм. Таму акадэмік архітэктуры, прафесар А. І. Гаген у 1908 г. праектуе цэнтрычную пабудову з цыбулепадобным купалам у завяршэнні. Яскравы прадстаўнік мадэрна (аўтар асабняка Кшасінскай у Пецярбургу, 1904–1906 гг.), ён вырашае капліцу-помнік у неарускім стылі. Першапачатковая задума дойліда прадугледжвала стварэнне будынка стройнага, паветранага, што дасягалася ўзвядзеннем цыбулепадобнай галоўкі на васьмігранным барабане і каскадзе какошнікаў (замест шатра). Выцягнутыя аркі барабана наконт закамар старажытных цэркваў, мадуляцыі гэтай формы ў аконных праёмах двух нізкіх ярусоў і адносна мініяцюрная званіца з макаўкай пры ўваходзе – усё надавала будынку вертыкальны рух, замілавана-ласкавае ўспрыманне і нейкую звонкую і непасрэдную радасць. Магчыма, менавіта гэтыя асацыяцыі і залішняя цацкавая дэкаратыўнасць прымусілі дойліда адмовіцца ад першапачатковага варыянта помніка і затрымацца на другім, больш манументальным і гераічным вобразе. У выніку будаўнікамі пад кіраўніцтвам В. М. Бакіцька было ўзведзена збудаванне строга манументальнае і прысадзістае, скульптурнае па масе, стрыманае па дэкаратыўным і колеравым вырашэнні. Каларыстычнымі акцэнтамі з'яўляюцца жывапісныя мазаічныя пано. Урачыстая пышная цырымонія адкрыцця мемарыяльнага храма адбылася 28 верасня 1912 г. пры вялікім зборы народа, з параднымі шэсцямі, у прысутнасці высокапастаўленых асоб.

Увекавечвае перамогу над інша-земцамі сваёй архітэктурай вайсковая Пакроўская царква ў Гродне (вул. Ажэшкі, былая Графа Мураўёва), асвячоная 30 верасня 1907 г. [176]. Інжынер-капітан Савельеў стварыў магутную фантазію на тэму маскоўскай архітэктуры XVII ст. Яна



119. Пакроўскі сабор, Гродна, і Аляксандра-Неўская царква, Мінск

ўвасобілася як у прасторава развітай кампазіцыі, у феерверке шатроў і купалоў, так і ў імкненні максімальна насыціць фасады арнаментальна-дэкаратыўным аздабленнем – цэрамныя ліштвы вокнаў, ажурная выкладка карнізаў, лёгкая, дынамічная і вытанчаная гульня профіляў, цяг, танчайшая дэкаратыўная ляпніна – усё гэта прыкмета творчай свабоды дойлідаў, якую яны адстаялі ў векавой барацьбе з аскетызмам і канонам праваслаўнага храма, а таму дазвалялі сабе адысці ў свет абстрактнай гармоніі і прыгажосці. Асабістае зачараванне храму надаюць скульптурныя, быццам іконная рама, абрамленні вокнаў, мудрагелістыя прыгожыя ліштвы якіх у выглядзе кілепадобных арачак на зграбных вітых калонках выразна вылучаюцца сваёй белізной на строгай гладзі атынкаваных плоскасных сцен. Над трыма арачнымі ўваходнымі парталамі працягнуты рытмічны ланцуг трохвугольных франтонаў. Унутраная прастора дванацаццю слупамі і перакінутымі праз іх аркадамі расчлянёна на тры нефы, з якіх высокі цэнтральны асвятляецца верхнімі паўкруглымі вокнамі. Плоскія перакрыцці нефаў пакрыты арнаментальнай размалёўкай, складзенай са старажытнаславянскай тэкставай



вязі. Па перыметры залы праходзіць узорысты карніз на дэнтыкулах. Нефы ў алтарнай частцы завершаны трыма драўлянымі іканастасамі ў карычневай каларыстычнай гаме з пазалотай. У неарускай стылявой трактоўцы іканастасаў вар'іруецца матыў трохлопасцевай кілепадобнай аркі; бакавыя ківаты завершаны шатрамі з цыбулепадобнымі макаўкамі.

Аляксандра-Неўская царква на Вайсковых могілках у Мінску (вул. Даўгаброцкая) пабудавана ў 1896–1898 гг. паводле праекта мінскага епархіяльнага архітэктара В. І. Струева. Храм узведзены ў гонар перамогі рускага войска ў руска-турэцкай вайне 1877–1879 гг. Ідэя перамогі ўвасоблена ў архітэктуры неарускага стылю. Крыжова-купальная кампазіцыя (прытвор-званіца, кубападобны аб'ём малітоўнай залы з бакавымі прыдзеламі, пяцігранная апсіда з рызніцамі) набыла дзве вертыкальныя дамінанты – васьмігранны светлавы барабан з цыбулепадобным купалам ў сяродкрыжжы і магутны васьмігранны ярус шатровай званіцы з макаўкай. Макаўкай завершаны і вальмавы дах апсіды. Цагляная архітэктура храма насычана атынкаванымі элементамі старажытнарускага царкоўнага дойлідства – кілепадобныя какошнікі, зубчастыя фрызы, шырынкі, пластычныя ліштвы арачных аконных праёмаў, разеткі, вуглавыя калонкі. Унутры пры ўваходзе размешчаны мемарыяльныя дошкі з імёнамі 118 воінаў-беларусаў 30-й артылерыйскай брыгады і 119-га Каломенскага палка, якія гераічна загінулі пад Плеўнай (Балгарыя).

Уладзімірская царква ў в. Крупчыцы (зараз в. Чыжэўшчына Жабінкаўскага р-на Брэсцкай вобл.) пастаўлена як храм-помнік у гонар перамогі рускага войска пад камандаваннем А. В. Суворава 6 верасня 1794 г. над войскам польскага генерала Серакоўскага на тутэйшых Крупчыцкіх палях. Пабудавана ў 1890–1894 гг. з цэглы і каменя на месцы колішняга кляштара кармелітаў, заснаванага яшчэ ў 1701 г. Несцяровічамі [177]. У 1866 г. кляштар стаў праваслаўным, але згарэў у 1882 г. Праект праваслаўнага храма распрацаваў у 1884 г. малодшы інжынер А. Рэмер [178] (паводле іншых звестак В. А. Кенэль [179]). Помнік архітэктуры руска-візантыйскага напрамку вырашаны цэнтрычна-крыжовым аб'ёмам з вуглавымі трохграннымі прытворамі і пяцігранай апсідай. Над асноўным аб'ёмам узведзены магутны васьмігранны светлавы барабан пад сферычным купалам і макаўкай у завяршэнні. Праз трапезную да храма далучаны шырокі прытвор з васьмігранным купальным ярусам званіцы. Фасады насычаны архітэктурным дэкорам, запазычаным са старажытнарускага царкоўнага дойлідства: аркатура, какошнікі, калоны-збаны, гарадкі, нішы-крыжы, руставаныя архівольты арачных вокнаў. У інтэр'еры храма пануе падкупальная прастора светлавога барабана, які трымаецца на чатырох магутных устоях, скляпеністых ветразях і падпружных арках.

У «рускім стылі» быў выкананы чугунны помнік у Полацку, пастаўлены ў 1850 г. на Карпусной плошчы паводле загада імператара Мікалая I. Архітэктар А. Адаміні вырашае яго востраканцовым васьмігранным



120. Капліца-пахавальня, г. п. Мір

шатром, завершаным лемехавай галоўкай з пазалочаным крыжам – матыў шатровых храмаў XVII ст. Сярэдняя частка была ўпрыгожана залачонымі арламі на калонах. На двух супрацьлеглых баках помніка ў нішах залатымі літарамі былі нанесены надпісы «Битва при Полоцке 5-го и 6-го августа и взятие сего города приступом 7-го октября 1812 года. Поражение Удино и Сен-Сира графом Витгинштейном» і «Взято в плен неприятеля 4500 человек и отбито 5 орудий». Пад апошнім надпісам былі размешчаны вобразы Сергія і Вакха, у дзень памятання якіх – 7-га кастрычніка – рускія войскі ўступілі ў Полацк. Помнік акаймоўвала агароджа з цяжкіх ланцугоў, працягнутых паміж 20 круглымі чыгуннымі тумбамі. Помнік быў адліты на Луганскім заводзе Екацярынаслаўскай губерні з 1985 частак за 58 тыс. рублёў [180].

Праз царкоўнае дойлідства ўвекавечваюцца і непасрэдныя падзеі часу. 1 сакавіка 1881 г. членам «Народнай волі» быў смяротна паранены імператар Аляксандр II. Ужо амаль праз месяц, 15 красавіка 1866 г. гродзенская грамада прымае рашэнне збудаваць на Гарадавым плацу мемарыяльны храм «у гонар захавання каштоўных дзён Аўгусцейшага Нашага Манарха ад пагражаючай Яго Вялікасці небяспекі» [181]. У Санкт-Пецярбургу на месцы гэтай падзеі ўзводзіцца магутны храм Уваскрэсення Хрыстова (арх. А. Парланд), варыянт якога прапануе архітэктар Л. М. Бенуа. Гродзенская мемарыяльная царква была пастаўлена ў цэнтры Палацавай плошчы (потым пл. Аляксандра Неўскага, цяпер пл. Тызенгаўза). На яе будаўніцтва быў арганізаваны збор ахвяраванняў. Сумесны праект у рэтрарускім стылі распрацавалі архітэктары Гур'еў і Джанеяў. Будаўніцтва вялося ў 1866–1871 гг., асвячэнне адбылося 4 красавіка 1870 г. У 1906–1907 гг. храм значна рэканструяваны паводле праекта І. К. Плотнікава, у выніку чаго атрымаў рысы неарускага стылю: узмоцненая дэкаратыўная пластыка, пазалочанае шматкупалле і макаўкі, вокны-трыфорыумы, гарадочныя фрызы, вуглавыя ўразныя калонкі і інш. На пакрыццё даху і падлогі пашлі медныя лісты і мармуровая плітка, знятыя з зачыненага касцёла ў Картуз-Бярозе (449 пудоў).

Абзаводзяцца ўласнымі мемарыяльнымі храмамі і памешчыцкія

сядзібы. Уражвае твор архітэктуры неарускага стылю капліца-пахавальня ў г. п. Міры, размешчаная ў дварцовым парку Святаполк-Мірскіх, пры старажытным замку. Зусім наватарская па пабудове кампазіцыя храма створана ў 1904 г. пецярбургскім прафесарам архітэктуры Р. Р. Марфельдам. Дынамічна-асіметрычную прасторавую кампазіцыю будынка складаюць прытвор, прамавугольная ў плане зала, пяцігранная апсіда, высокая чатырохгранная званіца з купальным пакрыццём, ссунутая з восі фасада ў яго ўсходні куток. Узвышаная пластычная экспрэсія, актывізацыя сілуэта, унутраная напружанасць кампазіцыі і ўзаемаперарастанне мас (што выклікае адчуванне арганічнага росту) – характэрныя рысы пабудовы. Прытвор вырашаны глыбокім рызалітам з трохвугольным франтонам; уваход афармлены магутным прысадзістым арачным перспектыўным парталам, фланкіраваным контрфорсамі. Пошук новай архітэктурнай выразнасці тут ажыццяўляецца з прыцягненнем матываў старажытнарускага мастацтва. Над прытворам размешчана маляўнічае мазаічнае пано з выявай Спаса (залаты фон, сіні хітон, вохрысты лік). Франтальная грань званіцы дэкарыравана цынкавым каваным картушам з выявамі гербаў старэйшых гарадоў – Кіева, Пскова, Ноўгарада, Масквы (імкненне ўладара падкрэсліць старажытнасць свайго роду). Бакавыя фасады і апсіда расчлянёны высокімі і вузкімі арачнымі вокнамі. Насычанае каларыстычнае вырашэнне заснавана на спалучэнні чырвонай высакаякаснай цаглянай



121. Капліца-пахавальня ў палацава-паркавым ансамблі Паскевічаў у Гомелі

муроўкі з ружовай бутавай высокага цокаля і светлымі атынкаванымі элементамі архітэктурнага дэкору: карнізы, фрыз ізумруднага руста, панэлі, калонкі, цягі, ліштвы. Колеравае вырашэнне храма – чырвоная цэгла, шэры бутавы камень, бетон, маляўнічае мазаічнае пано – гарманіруе са старажытным замкам, паркавым асяроддзем. Зала капліцы перакрыта крыжовым скляпеннем з арнаментальнай размалёўкай. У бакавой грані званіцы – вонкавы ўваход у сутарэнні, перакрытыя крыжовым скляпеннем і звязаныя з залай і званіцай унутранымі вітымі сходамі.

Проціпастаўленне мінуламу «сумнаму» класіцызму новай святочнай і маляўнічай адроджанай маскоў-

скай архітэктуры XVII ст. яскрава і відавочна праявілася ў палаца-ва-паркавым ансамблі Паскевічаў у Гомелі, дзе побач з магутнымі творамі класіцызму – палацам і Петра-Паўлаўскім саборам – у 1870–1889-я гг. пастаўлена капліца-пахавальня [182]. Мураваны храм выкананы па праекту акадэміка архітэктуры Я. Чарвінскага (па чарцяжах арх. Майблюма). Будаўнічымі работамі кіравалі архітэктары Месмахер і Вегенер. Дэкаратыўныя работы праведзены мясцовымі майстрамі пад кіраўніцтвам мастака С. Садзікава. Гомельская капліца – помнік архітэктуры неарускага стылю, яскравы прыклад авангарднай інтэрпрэтацыі маскоўскага царкоўнага дойлідства XVII ст. Цэнтрычнае квадратнае ў плане вежападобнае збудаванне (вышыня 18 м) набыло маляўнічы сілуэт, які фарміруе пазалочанае пяцікупалле. Пабудова завершана васьмігранным шатром з чатырма дахавымі акенцамі. Прамавугольны ўваходны праём афармлены арачным парталам са слупамі-збанамі, астатнія грані прарэзаны невялікімі вокнамі ў такіх жа пластычных ліштвах. Фасады абліцаваны вохрыстай цэглай, аздоблены керамічнымі ўстаўкамі і каляровай маёлікай. У дэкоры выкарыстаны збанападобныя і вітыя слупы, закамары, падзоры, ажурныя крыжы. Керамічнай пліткай з арнаментам расліннага тыпу афармлены інтэр'ер капліцы; аконныя адкосы пакрыты размалёўкай, алтар выкананы з чорнага мармуру. Лабрадарытам была абліцавана і ўнутраная цокальная частка сцен, якія былі пакрыты арнаментальнай размалёўкай (не захавалася).

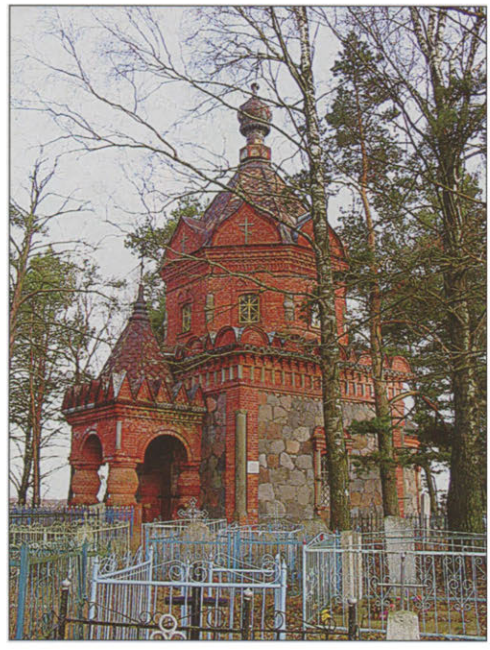
Побач з капліцай размешчана ўваходная надбудова ў склеп-пахавальню, вырашаная ў адзіным стылі з капліцай кампактным прамавугольным аб'ёмам, вальмавы дах яе ўвенчаны макаўкай. Унутры размешчана лесвіца ў склеп – працяглае (28 м) памяшканне, перакрытае цыліндрычным скляпеннем. Тарцовую сцяну ўпрыгожвае мазаічнае з каляровай смальты пано ў выглядзе двух анёлаў. У сцены былі ўмураваны мемарыяльныя пліты з імёнамі пахаваных членаў сям'і Паскевічаў. Наведаўшы Гомель, пісьменнік І. Бунін адзначаў: «Я спусціўся ў непраглядную цемру фамільнага склепа, азараючы чырвоным агеньчыкам васковага агарка грамадныя мармуровыя грабы...» [183].

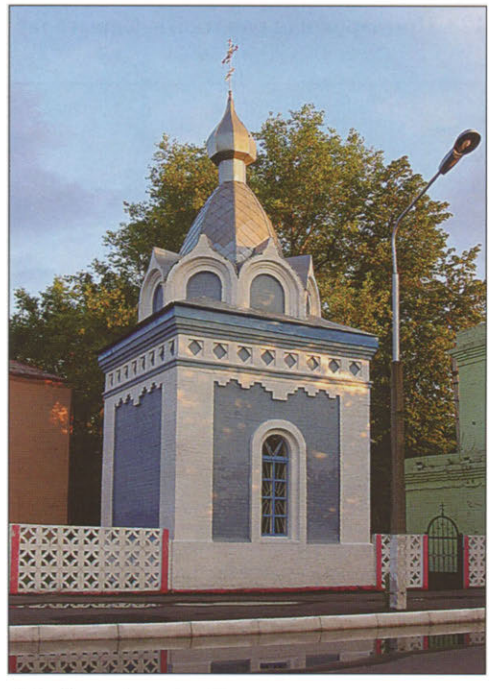
У лубочна-цацкавай трактоўцы ў неарускім стылі выканана могілкавая фамільная капліца-пахавальня ў в. Бяздзедавічы (Полацкі р-н Віцебскай вобл.), пабудаваная ў 1910 г. з бутавага каменя і цэглы ў маёнтку генерала А. Корсака. Кубападобны аб'ём завершаны магутным васьмігранным барабанам, шацёр якога завершаны макаўкай і дэкарыраваны ў аснаванні ланцугом какошнікаў. Характэрна для церамной старажытнарускай архітэктуры выкарыстанне перад уваходам шатровага рундука на жбанападобных калонах. Аналагічна былі вырашаны капліцы ў гарадах Рагачоў, Петрыкаў, Мінск (пры Казанскай царкве на прывакзальнай плошчы (1914 г.)) [184], в. Леніна. Невялікія цэнтрычныя збудаванні завяршалі цыбулепадобныя купалкі, фасады былі насычаны цаглянай ўзорыстасцю. Да такой трактоўкі культавага будынка

спарадычна звярталіся некаторыя дойліды пры царкоўным праектаванні. Гродзенскі губернскі архітэктар Херсонскі ў 1866 г. праектуе невялікую царкву ўсяго на 150 прыхаджан для в. Матыкалы (Брэсцкі р-н) [185]. У рэчышчы неарускага стылю выканана капліца ў в. Скрыгалаў (Мазырскі р-н Магілёўскай вобл.) на месцы забойства Кіеўскага мітрапаліта Макарыя [186].

Традыцыя ставіць прыбраныя капліцы-пахавальні ў «рускім стылі» зыходзіць з расійскага сядзібна-паркавага будаўніцтва. Падобна мірскаму і гомельскаму сядзібна-паркавым комплексам партатыўная капліца-пахавальня ў неарускім стылі была ўзведзена ў падмаскоўнай сядзібе Знаменскае-Губайлава (арх. І. Е. Бандарэнка, 1910 г.). У 1900 г. пад XVII ст. стылізуецца і архітэктура суседняй старажытнай Знаменскай царквы (1683 г.).

Рысы неарускага стылю ўспрымае ад мураванага дойлідства і *драўлянае царкоўнае будаўніцтва*. Захоўваючы народныя традыцыі і царкоўныя каноны цесляры і архітэктары імкнуцца ўнесці ў храм характэрныя элементы старажытнацаркоўнага дойлідства. Дрэва як матэрыял, які валодае своеасаблівай выразнасцю, нейкі час не ўжываецца прафесійнай архітэктурай. Але ў пошуках новай свежай вобразнасці і арыгінальнасці архітэктурная эліта зноў звяртаецца да гэтага спрадвечнага і высакароднага будаўнічага матэрыялу. Дойліды «выкарыстоўваюць» адвечную народную сімпатыю да разнога ўзора. Нават выдаецца серыя ілюстраваных архітэктурных атласаў, якія

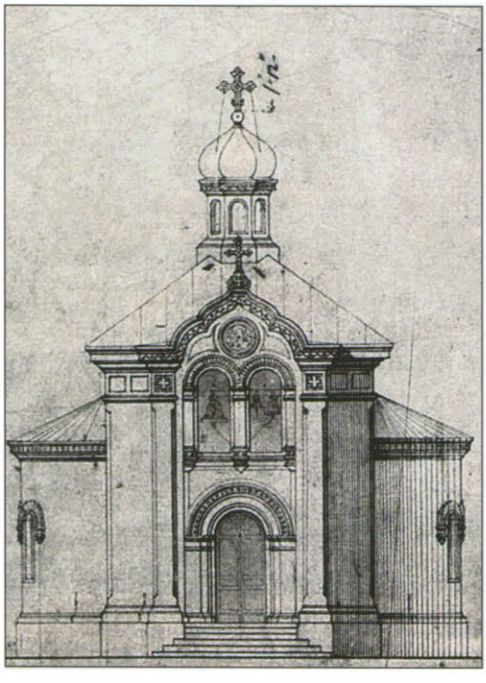




122. Капліцы ў в. Бяздзедавічы і г. Петрыкаў



123. Прыдарожная капліца, в. Скрыгалаў



124. Праект царквы для в. Матыкалы

прапанавалі гатовыя праекты цэркваў у «рускім стылі», царкоўна-прыходскіх школ церамнага характару.

На фоне масавага стылізатарства і капіізму XIX ст. асабліва арыгінальнымі ўспрымаюцца архітэктурныя навацыі ў духе драўлянага дойлідства Рускай Поўначы. Узнікненне ў пачатку XX ст. авангардных мадуляцый на дадзеную тэму адлюстроўвае агульную зацікаўленасць гэтай з'явай, якая ахапіла мастацка-архітэктурную эліту, асабліва дзякуючы даследаванням мастацтвазнаўцы І. Э. Грабара. Вяшчальнікам гэтага напрамку неарускага стылю з'яўляўся буйны даследчык рускага дойлідства В. В. Суслаў, які пісаў: «Галерэі, прыдзелы, ганкі, своеасаблівая дэкарацыя фасадаў – усё гэта, што не з'явілася ў нашых мураваных храмах да XVI стагоддзя, нарэшце прыняла паўсюдны і агульны характар са старажытнымі драўлянымі пабудовамі Паўночнай Расіі... Тут няма эфектаў, тут усё спакойна, і вас міжвольна чаруе родная творчасць і нясе ў нейкі прывабны свет былога жыцця народа» [187]. Прагрэсіўнасць неарускага стылю ў драўляным дойлідстве бачыцца ў імкненні пазнаць і пранікнуць у жывыя вытокі народнай мастацкай культуры. У сваю чаргу гэта садзейнічала абнаўленню і паглыбленню многіх жанраў мастацтва і рамёстваў.

Высокая і буйнамаштабная драўляная Прачысценская царква ўпрыгожвае в. Павіцце (Кобрынскі р-н Брэсцкай вобл.). Выразны помнік драўлянага дойлідства неарускага стылю створаны ў 1911 г. Аб'ёмна-прасторавая кампазіцыя вызнача-

ецца актыўнай дынамічнасцю, складанасцю і шматпланавасцю. У яе аснове – кубападобны высокі зруб, які завершаны вытанчаным і маляўнічым пяцікупаллем над шатром магутнага цэнтральнага васьміграннага светлавога барабана і чатырма вуглавымі «апостальскімі» вежачкамі. Да цэнтральнага зруба далучаюцца больш нізкія бакавыя прыдзелы, пяцігранная апсіда, працяглы бабінец і прытвор-званіца. Па вуглах цэнтральнага крыжовага зруба прарублены нізкія трохгранныя рызніцы. Вертыкальнай дамінантай кампазіцыі з'яўляецца высотная васьмерыковая шатровая званіца з купалком. Галоўны ўваход вылучаны двухслуповым ганкам, завершаным шатром з галоўкай. Архітэктурна-дэкаратыўную фактуру фасадам надае разнастайная шалёўка: вертыкальная – у цокальнай частцы, гарызантальная – на сценах, дыяганальная – на трохвугольных і трохлопасцевых франтонах. Дэкор узбагачаюць вуглавыя і прасценачныя лапаткі, геаметрызаваныя ліштвы прамавугольных і стральчатых вокнаў, разныя падзоры.

Георгіеўская царква ў в. Лешня (Капыльскі р-н Мінскай вобл.) пабудавана ў 1910-я гг. на месцы папярэдняга драўлянага храма 1807 г. на сродкі ўладальніка маёнтка князя Міхаіла Радзівіла [188]. Помнік драўлянага дойлідства неарускага стылю. Падоўжна-восевую крыжовую ў плане кампазіцыю манументальнага будынка фарміруюць паслядоўна размешчаныя зрубы бабінца, квадратнай малітоўнай залы з бакавымі прыдзеламі, пяціграннай апсіды. Над бабінцам узносіцца





125. Неарускі стыль у драўляным храмабудаванні: Прачысценская царква, в. Павіцце, і Георгіеўская царква, в. Лешня

зграбная па прапорцыях двух'ярусная (васьмярык на чацверыку) званіца з высокім шпілем. Чатырохсхільны дах асноўнага аб'ёму завершаны магутным светлавым чацверыком,

які таксама завершаны шатром з макаўкай. Прыдзелы і апсіда накрыты вальмавымі дахамі, завершаны ступеньчатымі шчытамі. Уваход вырашаны своеасаблівым двухслуповым рундуком, накрытым двухсхільнай з паўвальмай навіссю, якая завершана макаўкай. Усе аб'ёмы па перыметры апяразаны развітымі вытанчана прафіляванымі карнізамі. Прамавугольныя вокны ўпрыгожаны фігурнымі сандрыкамі на кранштэйнах. Дэкаратыўнае багацце фасадам надаюць чаргаванне вертыкальнай і гарызантальнай шалёўкі, шматлікія цягі і разныя арнаментальныя паясы.

Драўляная Мікалаеўская царква ў в. Дубай (Столінскі р-н Брэсцкай вобл.) пабудавана ў 1906 г. паводле праекта архітэктара В. І. Струева. Аб «рускім стылі» нагадваюць цыбулепадобныя галоўкі над званіцай, купалам храма і трохарачнай брамай; кілепадобныя франтончыкі, «церамныя» люкарны на гранях шатра званіцы. У неарускім стылі былі вырашаны цэрквы ў вёсках Асава (Воранаўскі р-н Гродзенскай вобл.) і Дамачава (Брэсцкі р-н), пабудаваныя ў пачатку XX ст. з дрэва.

Успенская царква ў в. Хатынічы (Ганцавіцкі р-н Брэсцкай вобл.) узведзена ў 1868 г. архітэктарам Вайтовічам на месцы папярэдняга храма XVIII ст. Твор народнага драўлянага дойлідства з рысамі неарускага стылю, якія былі набыты, верагодна, у пачатку XX ст. Падоўжна-восевую кампазіцыю храма фарміруюць прамавугольныя ў плане прытвор, цэнтрычная малітоўная зала з бакавымі прыдзеламі, апсіда. Над двухсхільным дахам цэнтральнага зруба ўзвышаецца васьмігранны светлавы барабан, завершаны чатырохсхільным шатром з макаўкай. У кампазіцыі дамінуе ўзведзеная над прытворам кампактная трох'ярусная званіца, завершаная шатром з макаўкай. З бакавых фасадаў эфектна ўспрымаецца яруснасць развіцця кампазіцыі ад прыруба апсіды да званіцы. Неарускую стылявую афарбоўку храму надае дэкаратыўная аздоба пачатку XX ст. – разным дэкорам пакрыты вуглы зрубаў і барабанаў, падкарнізны фрыз, шчыпцы шатроў, што вельмі ажыўляе архітэктуру фасадаў і выяўляе іх тэктоніку, падкрэсліваючы аб'ёмы і асноўныя чляненні. Характар разьбы вельмі рознабаковы (класіцыстычныя і руска-візантыйскія матывы), што надае царкве непаўторны архітэктурны каларыт.

Выразным творам неарускага стылю з'яўлялася Раства-Багародзіцкая царква ў г. п. Гарадзея (Нясвіжскі р-н Мінскай вобл.), пабудаваная ў 1896 г. з дрэва [189]. Кананічная чатырохчасткавая кампазіцыя мела складанае аб'ёмна-прасторавае вырашэнне. Вертыкальнай дамінантай з'яўлялася васьмігранная шатровая званіца з макаўкай, узведзеная над папярочна выцягнутым прытворам. Праз кароткую і нізкую трапезную яна далучалася да кубападобнага аб'ёму малітоўнай залы, завершанага светлавым васьмігранным шатровым барабанам з макаўкай. Падоўжна-восевую кампазіцыю завяршала прамавугольная апсіда з бакавымі невялікімі рызніцамі. Маляўнічы стракаты сілуэт храма ствараўся разнастайнасцю вышыні зрубаў, складанай канфігурацыяй







126. Неарускі стыль у драўляным храмабудаванні: цэрквы ў вёсках Чырвоны Партызан, Мікалаеўшчына і Раства Багародзіцы ў г. п. Гарадзея

іх дахаў і франтонаў. На фоне гарызантальна ашаляваных фасадаў (цокальная і фрызавая часткі – вертыкальна) вылучаліся разныя ліштвы арачных аконных праёмаў, прамавугольныя панелі, вуглавыя лапаткі, карнізы на сухарыках. Уся архітэктурная кампазіцыя была ўрачыста ўзнята на высокі бутавы падмурак.

Шмат распрацаваных праектаў храмаў неарускага стылю не былі рэалізаваны, засталіся на ватманскіх лістах. Праект царквы ў в. Нясілавічы (Дзятлаўскі р-н Гродзенскай вобл.) быў распрацаваны епархіяльным архітэктарам У. А. Срокам і зацверджаны 24 красавіка 1909 г. [190]. Храм не захаваўся, але з'яўляўся цудоўным прыкладам авангарднай трактоўкі старажытнарускіх архітэктурных форм. Зрублены з бярвення буйнамаштабны будынак меў чатырохчасткавую падоўжна-восевую кампазіцыю: прытвор-званіца, бабінец, кубападобная малітоўная зала, у габарыты якой былі ўключаны апсіда з бакавымі рызніцамі. Сілуэт храма фарміравалі цыбулепадобны купал на васьмігранным

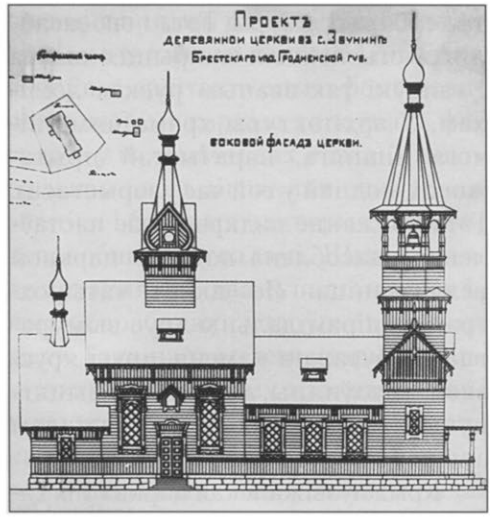
светлавым барабане над чатырохсхільным з заломам дахам і макаўкі над шатром двух'яруснай (васьмярык на чацверыку) званіцы і апсідай. Эстэтыка фасадаў дасягалася вылучэннем высакаякаснай зрубавай канструкцыі з бярвення, «астаткі» якой па вуглах былі апілаваны пад вугал у выглядзе контрфорсаў. Да бакавых фасадаў далучаліся ўваходныя прытворы; галоўны ўваход быў аформлены двухсхільнай навіссю на кранштэйнах з высунутых бярвёнаў зруба. У трохвугольных франтонах ганкаў месціліся абразы, над прамавугольнымі вокнамі – васьмігранныя люкарны. Аналагічны храм праектуецца для в. Навасёлкі (Кобрынскі р-н Брэсцкай вобл.).

Царква Раства Багародзіцы ў в. Гудзевічы (Мастоўскі р-н Гродзенскай вобл.) на працягу другой паловы XIX – пачатку XX ст. зведала некалькі архітэктурна-стылявых пераўтварэнняў. Першапачаткова пабудавана ў 1866 г. паводле бесстылявога праекта прыватнага архітэктара Уласава. Будынак быў раскрытыкаваны і ў 1873 г. архітэктар І. М. Фардон складае новы праект у сінадальным напрамку рэтраспектыўна-рускага стылю на аснове «нармальнага чарцяжа № 4» царквы на 700 вернікаў [191]. У адпаведнасці з ім 7 жніўня 1877 г. скончана пераробка ўзведзенага раней храма. Але ў 1909 г. архітэктар У. А. Срока выконвае праект на прыбудову да царквы мураванай званіцы замест драўлянай з рысамі неакласіцыстычнага стылю, які таксама быў раскрытыкаваны, у выніку перапрацаваны і рэалізаваны ў неарускім стылі [192]. Двух'ярусная чацверыковая званіца пад шатром з макаўкай набыла арачны ўваход, аформлены старажытнарускім рундуком на парных калонах-дыньках, адтуль жа запазычаны і кілепадобныя пластычна насычаныя ліштвы арачных вокнаў, круглыя люкарны над імі ўжо ўласцівы мадэрну.

Для царкоўнага будаўніцтва пачатку XX ст. характэрна вяртанне да драўлянага дойлідства Рускай Поўначы. Калі б ажыццявіўся праект царквы, распрацаваны для вернікаў в. Збунін (Брэсцкі р-н) архітэктарам Цярноўскім у 1914 г. [193], архітэктурная спадчына Брэстчыны мела б яшчэ адзін шэдэўр культавага драўлянага дойлідства. Неабходнасць будаўніцтва новага храма была абумоўлена тым, што рамонты старой драўлянай Мікалаеўскай царквы ў 1858 і 1879 гг. не выправілі становішча, гэтаму пашкодзіла і Першая сусветная вайна [194]. Пры кананічнай чатырохчасткавай кампазіцыі збудаванне вылучалася выключна зграбнымі прапорцыямі – з франтальнага боку ўздымаецца высокая шатровая званіца з адкрытым верхнім ярусам-звонам і цыбулепадобнай галоўкай у завяршэнні. Праз нізкі бабінец яна злучаецца з кубападобным зрубам малітоўнай залы, двухсхільны дах якога завершаны таксама шатром з макаўкай. Такая ж макаўка вянчае дах прамавугольнай апсіды. Рознавялікія зрубы і іх дахі, тры зграбныя шатровыя вертыкалі, франтоны-бочкі, вокны з дыяганальнымі пераплётамі – усё складзена ў адзіную ўражлівую кампазіцыю, якая выклікае непасрэдныя асацыяцыі са славутым мінулым праваслаўнага дойлідства Рускай Поўначы.

Крыжаўзвіжанская царква ў в. Амелянец (Камянецкі р-н Брэсцкай вобл.) – хрэстаматыйная ілюстрацыя неарускага стылю ў драўляным дойлідстве. Існуючы храм перавезены ў 1925 г. з Яблачынскага кляштара каля воз. Белае. Зрубленая «ў вугал з астаткам» царква мае ў аснове крыжападобны аб'ём, які завершаны вялікім светлавым барабанам з шатровым верхам і цыбулепадобным купалком; яго «падтрымліваюць» вуглавыя купалкі на чатырохгранных вежах. Па падоўжнай восі далучаюцца трапезная з прытворам і пяцігранная апсіда з бакавымі рызніцамі. Над прытворам узвышаецца чацверыковая званіца пад двухсхільным з паўвальмамі дахам і цыбулепадобным купалком у завяршэнні. Сцены з бярвення прарэзаны шырокімі вокнамі з двухгранымі перамычкамі. Галоўны ўваход афармлены двухсхільным ганкам на фігурных кранштэйнах, створаных выступамі брусоў зруба.

Асацыяцыі з драўлянымі храмамі Рускай Поўначы выклікае таксама і Пакроўская царква ў в. Асінагарадок (Пастаўскі р-н Віцебскай вобл.). Храм пабудаваны ў 1856 г. на сродкі князя Ігнація Любецкага, перабудаваны ў пачатку XX ст. архітэктарам В. І. Струевым у неарускім стылі. Мае кананічную аб'ёмна-прасторавую кампазіцыю: прамавугольны зруб малітоўнай залы, у агульных габарытах з ім бабінец, пяцігранная апсіда з бакавымі рызніцамі. Шмат'ярусны дах над асноўным аб'ёмам завершаны высокай шатровай вежачкай. Прамавугольныя, «сціснутыя» вертыкальнымі брусамі-сцяжкамі аконныя праёмы маюць харак-



127. Праект царквы для в. Збунін



128. Крыжаўзвіжанская царква, в. Амелянец

тэрны для мадэрна густы дыягональны пераплёт. Уплыў царкоўнага дойлідства Рускай Поўначы праявіўся ў яруснасці кампазіцыі, вытанчанасці вертыкальнай дамінанты з «рэпчатай» галоўкай, кантрасце аб'ёмнай масы з ажурнасцю элемен-

таў субархітэктуры. Гэта і своеасаблівая стылізацыя пакрыцця шатра і галоўкі так званым рускім лемехам. У архітэктуры храма няма нічога лішняга, нарачыстай прыгажосці, моднай у той час узорыстасці. Гэта ўражанне падкрэслівае пастаўленая адасоблена побач з царквой вежа-званіца. Яе ніжні чатырохгранны пірамідальны ярус вымураваны з бутавага каменя, другі ярус-звон – драўляны, завершаны выцягнутым цыбулепадобным купалам з макаўкай.

Крыжаўзвіжанская царква ў в. Гарадзішча (Крычаўскі р-н Магілёўскай вобл.) пабудавана ў 1764 г. па фундацыі віленскага старосты графа Паца [195], рэканструявана ў неарускім стылі ў пачатку XX ст. Трохзрубавы храм падоўжна-восевай кампазіцыі складаецца з прамавугольнага ў плане прытвора, кубічнага аб'ёму і пяціграннай апсіды. Асноўны аб'ём накрыты чатырохсхільным двух'ярусным дахам з заломам, завершаным цыбулепадобным купалам на васьмігранным барабане і дэкарыраваным па схілах дахавымі кілепадобнымі вокнамі. Архітэктура насычана разным дэкорам, які ўключае плоскасную балюстраду ў цокальнай частцы, карнізы з сухарыкамі і зубцамі ў завяршэнні гарызантальна ашаляваных сцен, філянговыя лапаткі і аркатурны пояс прытвора. Прастора малітоўнай залы і апсіды перакрыта шатровымі скляпеннямі на ветразях. Побач з царквой размешчана пабудаваная ў 1840-я гг. у народна-этнаграфічных традыцыях драўляная званіца – чатырохслуповае цэнтрычнае збудаванне, накрытае пакатым шатровым дахам.

Казанская царква ў в. Дарагакупава (Бешанковіцкі р-н Віцебскай вобл.), узведзеная ў 1780 г. з дрэва, набыла рысы неарускага стылю ў выніку рэканструкцыі ў 1902 г. Да прамавугольнага ў плане зруба далучаны прытвор і пяцігранная апсіда з бакавымі рызніцамі. Стылявую афарбоўку будынку надае чатырохгранная вежа-званіца над прытворам, завершаная шатром з цыбулепадобным купалам, пакрытым лемехавымі пласцінамі. У дэкаратыўнай аздобе выкарыстаны разныя паддахавыя кранштэйны, карнізныя падзоры.

У рэчышчы неарускага стылю ў 1902 г. пабудавана Прачысценская царква ў в. Дзівін (Кобрынскі р-н Брэсцкай вобл.). Франтальны аб'ём, які дамінуе, набыў складаную зрубавую кампазіцыю – над прамавугольным папярочным зрубам прытвора з кубападобнай узвышанай цэнтральнай часткай узведзены трох'ярусны васьмярык званіцы, завершаны шатром з макаўкай. Над пакатым чатырохсхільным дахам асноўнага аб'ёму надбудаваны нізкі чатырохгранны пастамент для васьміграннага барабана, завершанага цыбулепадобным купалам. Уваход арганізаваны праз нізкі прытвор пад двухсхільным дашкам. Гарызантальна ашаляваныя фасады апяразаны разнымі фрызамі і падзорамі.

Неарускі стыль, ужо набліжаны да канструктывізму, увасобіўся ў архітэктуры Успенскай царквы ў г. п. Шаркаўшчына (Віцебская вобл.), узведзенай у 1912 г. паводле праекта губернскага епархіяльнага архітэктара Шпакоўскага (створаны ў 1907 г.). Паводле загаду Імператарскай архе-

алагічнай камісіі папярэдні драўляны храм 1639 г. быў захаваны і перанесены на новае месца. Храм вырашаны аб'ёмна-прасторавай кананічнай чатырохчасткавай кампазіцыяй: прытвор са званіцай, бабінец, малітоўная зала, пяцігранная апсіда з бакавымі рызніцамі. Асноўны аб'ём завершаны васьмігранным светлавым барабанам, накрытым шатром з галоўкай. Чатыры грані барабана завершаны невялікімі шатрамі на трапецападобных франтонах з дыяганальнымі брусамі-сцяжкамі. Званіца выступае на франтальным фасадзе неглыбокім рызалітам, мае вертыкальна выцягнутыя прапорцыі і завершана макаўкай. Прамавугольны праём галоўнага ўвахода завершаны двухсхільнай навіссю на фігурных брусчатых кранштэйнах. У афармленні фасадаў выкарыстана разнастайная шалёўка: вертыкальная – у фрызавай і цокальнай частках, гарызантальная – на цэнтральнай плоскасці. Высокія праёмы аформлены фігурнымі разнымі ліштвамі.

Пабудавана ў 1792 г. як касцёл на сродкі Нясвіжскага кляштара бенедыктынак драўляная Троіцкая царква ў в. Цялядавічы (Капыльскі р-н Мінскай вобл.) (касцёл зачынены ў 1831 г., перададзены праваслаўным у 1868 г. [196]). Храм набыў рысы неарускага стылю ў выніку перабудовы ў 1910 г. Вырашаны цэласным працяглым прамавугольным зрубам, да якога далучана пяцігранная апсіда з бакавымі рызніцамі. Гарызантальна ашаляваныя плоскасныя фасады расчлянёны прамавугольнымі вокнамі ў разных ліштвах і лапаткамі ў прасценках, апяразаны аркатурным фрызам, дэкарыраваны крыжамі, васьміграннымі рамамі, рамбічнымі арнаментальнымі паясамі і інш. Але асноўны архітэктурны эфект створаны вышэй карніза галоўнага фасада – у вальмавы дах урэзана цэнтральная васьмігранная шатровая званіца і бакавыя чацверыкі з цыбулепадобнымі купаламі. Шматкупалле дапаўняюць два купалы на гранёных барабанах уздоўж вільчыка даху. Гэта надае элементарнаму архітэктурнаму аб'ёму царквы маляўнічы сілуэт, вызначаную мастацка-стылявую характарыстыку.

Прыхільнік неарускага стылю У. А. Срока распрацоўвае ў 1909 г. праект манументальнай драўлянай царквы для в. Радванічы (Брэсцкая вобл.). Пры кананічнай чатырохчасткавай аб'ёмна-прасторавай кампазіцыі яе элементы вызначаны арыгінальнай, нязвыклай трактоўкай. Над храмам надбудаваны надзвычай аграмадны васьмігранны шатровы барабан, фасады расчлянёны на асобныя праслы з прамавугольнымі вокнамі ў разных ліштвах і васьміграннымі люкарнамі над імі. На фоне гарызантальнай шалёўкі вылучаюцца крыжовыя разеткі, разныя ліштвы вокнаў, карнізы з сандрыкамі. Характэрна, што дойлід у анатацыі праекта выкарыстоўвае мадэрновы шрыфт.

Неарускі стыль у мадэрнісцкай трактоўцы ўвасобіўся ў драўлянай царкве Раства Багародзіцы ў в. Пліса (Глыбоцкі р-н Віцебскай вобл.), пабудаванай ў 1905 г. [197]. Вырашана кампактнай падоўжна-восевай трохзрубнай кампазіцыяй. Архітэктурны эфект будынка дасягаецца дынамічным і рытмічным нарастаннем да яе цэнтра трохвугольных

франтонаў двухсхільных дахаў прытвора, бабінца, малітоўнай залы, апсіды. Дамінуючым з'яўляецца цэнтральны зруб, завершаны чацверыковай шатровай вежачкай. Гарызантальна ашаляваныя сцены прарэзаны прамавугольнымі вокнамі ў геаметрычна арнаментаваных ліштвах. У аздобе фасадаў выкарыстаны квадратныя дашчатыя філёнгі з дыяганальнымі рэйкавымі перакрыжаваннямі. Такая ж царква была пабудавана ў в. Забалацце (Смалявіцкі р-н Мінскай вобл.).

2.7. Неараманскі стыль

У пачатку XX ст. у сваіх архітэктурных фантазіях дойліды робяць зацікаўлены экскурс у больш глыбокае гістарычнае мінулае – да малавядомага і таму інтрыгуючага заходнееўрапейскага раманскага сярэднявечча, ажно ў ранні феадалізм X–XII стст. Звяртанне да раманскай архітэктуры прадпрымае амерыканскі дойлід Г. Х. Рычардсан, спалучаючы з архаічнай вобразнасцю рацыяналізм і сучасную прагрэсіўную канструкцыйнасць. Удалым прыкладам пераймання архітэктуры старажытных раманскіх храмаў з'явілася царква Каарлі ў Таліне, узведзеная ў 1862–1870 гг. дойлідамі О. Хіпіусам і Р. Бернхардтам. На Украіне ў гэтым стылявым рэчышчы выкананы касцёл св. Клемента ў Адэсе (арх. В. Дамброўскі, 1893–1914 гг.). На хвалі рэвалюцыйнага рамантызму пасля 1848 г. адбываецца зварот да раманскай архітэктуры ў Празе (кляштар св. Габрыэля, сабор св. Кірыла і Мефодзія ў Карліне, Дзяржаўны яўрэйскі музей і інш.).

Станаўленне неараманскага стылю на мяжы XIX–XX стст., якое адбывалася ў рэчышчы мастацтва мадэрна і пераважна ў касцельным будаўніцтве, – вынік зацікаўленасці грамадства і дойлідаў доўгі час забытай мастацкай культурай Еўропы X–XII стст. Імкнучыся да суровай манументальнасці, уражваючай архаічнасці, дойліды выкарыстоўвалі часам дынамічна-асіметрычную кампаноўку асэнсавана буйнамаштабных і геаметрычна спрошчаных аб'ёмаў, лапідарных архітэктурных форм. На Беларусі стыль выявіўся ў вобразнай інтэрпрэтацыі тыпу трохнефавай базілікі, воблік якой выклікае ўражанне спакойнай і ўрачыста-суровай моцы дзякуючы масіўнасці сцен архаічнай «грубай» муроўкі, маналітная цяжкавагавасць і таўшчыня якіх падкрэслівалася вузкімі праёмамі арачных вокнаў-біфорыумаў, паглыбленымі перспектыўнымі парталамі, абмежаваным дэкорам. Адным з важнейшых элементаў архітэктурнай кампазіцыі становіцца магутная, часам асіметрычна пастаўленая вежа абарончага характару. Уражваючыя «раманскія» помнікі ўзбагацілі мастацка-стылявую палітру архітэктуры гістарызму на Беларусі.

Найбольш выразным творам манументальнай архітэктуры неараманскага стылю з'яўляецца Зэльвенскі касцёл (арх. І. П. Дзяконьскі, 1908–1910 гг.) – выдатны прыклад авангарднай стылізацыі і інтэрпрэ-

тацыі форм сярэдневяковай архітэктуры ў рэчышчы мадэрна. Нязвыкла дынамічны вертыкальны рух сіметрычна-восевай кампазіцыі дасягаецца высокімі двух'яруснымі шатровымі вежамі са спічастымі шпілямі ў завяршэнні. Менавіта магутныя вежы ў архітэктуры раманскага стылю з'яўляліся важнейшымі элементамі кампазіцыі. Архаічна суровы воблік будынка ствараецца кантрасным спалучэннем вялікіх цагляных плоскасцей з адносна невялікімі стральчатымі праёмамі. Вертыкальную дынаміку кампазіцыі фасада ўраўнаважвае і стрымлівае гарызантальна працягнутая ўздоўж франтальнага фасада адкрытая галерэя-экзанартэкс са складаным рытмам паўцыркульных і стральчатых арак, цэнтральная з якіх вылучана вімпергам. Высокі дах утварае паміж вежамі маштабна невялікі шчыт са стральчатым трыфорыумам. Асацыяцыі з сярэдневяковым раманскім саборам выклікае і каркасная сігнатурка з ігольчастым шпілем над пяціграннай апсідай, контрфорсы па вуглах і ў прасценках стральчатых вокнаў.

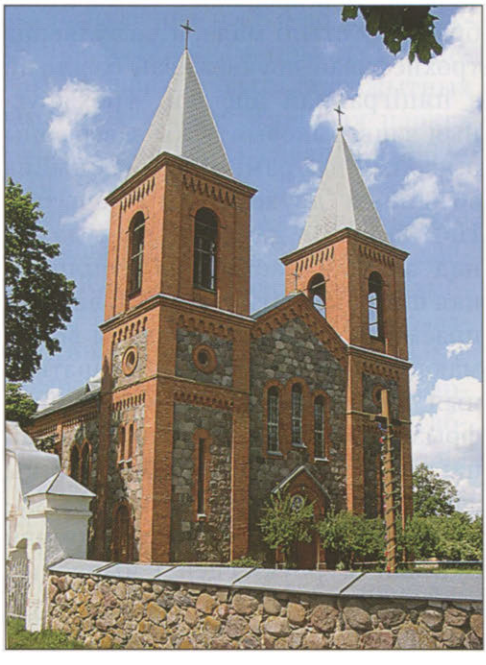
Міхайлаўскі касцёл у в. Белагруда (Лідскі р-н Гродзенскай вобл.) пабудаваны ў 1900–1907 гг. на беразе р. Дзітва, на месцы папярэдняга драўлянага храма. Касцёл – манументальны помнік архітэктуры неараманскага стылю, збудаваны па канону трохнефавай двухвежавай базілікі. Шматаб'ёмная прасторавая кампазіцыя мае дынамічнае нарастанне: ад нізкіх сакрысцій, гранёнай апсіды, крылаў трансепта да яе вертыкальных дамінантаў – дзвюх вежаў з шатровымі завяршэннямі. Уваход на галоўным фасадзе вылучаны высокім парталам, акном-ружай, галерэяй. Цаглянай муроўкай выкананы элементы архітэктурнага дэкору: лапаткі, аркатурныя фрызы, ліштвы адзіночных і здвоеных арачных аконных праёмаў, профілі і раскрапоўкі. Унутраная прастора перакрыта цыліндрычнымі скляпеннямі з падпружнымі аркамі і люнетамі, упрыгожанымі фрэскавай арнаментальнай размалёўкай. У завяршэнні нефа – манументальны шматкалонны двух'ярусны алтар у стылі неакласіцызму.

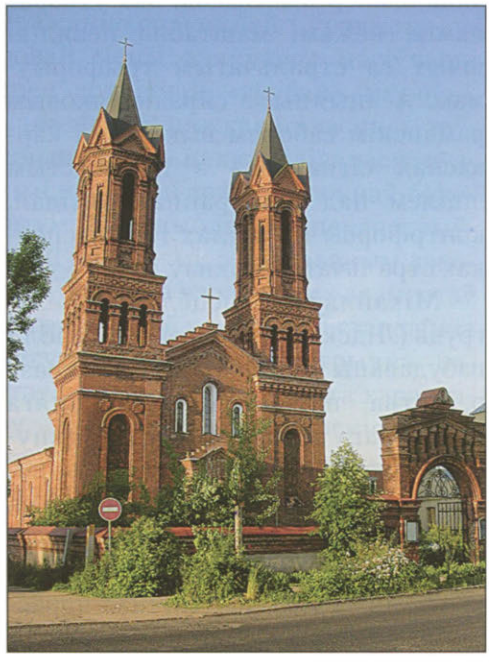
Касцёл св. Сымона і Тадэвуша пабудаваны ў цэнтры в. Лаздуны (Іўеўскі р-н Гродзенскай вобл.) у 1904–1910 гг. з цэглы і бутавага каменя на месцы папярэдняга драўлянага храма. Будынак акаймаваны мураванай агароджай з трохарачнай брамай у стылі мадэрн і з'яўляецца трохнефавай двухвежавай базілікай з пяціграннай апсідай. Трох'ярусныя чацверыковыя вежы завершаны высокімі шатрамі і кампазіцыйна аб'яднаны двухсхільным шчытам. Над высокім двухсхільным дахам над апсідай пастаўлена мініяцюрная шатровая сігнатурка. Дзвярныя праёмы і скразныя прасветы вежаў маюць арачную форму. Дэкаратыўныя дэталі (пілястры, аркатурныя фрызы) выкананы высакаякаснай цаглянай муроўкай. Каларыстычны эфект архітэктуры дасягаецца маляўнічым спалучэннем паліхромнай бутавай муроўкі сцен і чырвоных цагляных элементаў дэкору. Унутры – цыліндрычныя скляпенні з распалубкамі, над уваходам – хоры.

Касцёл св. Варвары ў Віцебску першапачаткова быў пабудаваны









129. Неараманскія касцёлы: Троіцкі, г. п. Зэльва, Міхайлаўскі, в. Белагруда, св. Сымона і Тадэвуша, в. Лаздуны, Варварынскі, Віцебск

ў 1785 г. на каталіцкіх могілках каля гасцінца Віцебск–Гарадок (Гарадоцкая шаша). У 1884–1885 гг. інжынер-архітэктар В. Піятроўскі на яго месцы ўзвёў новы цагляны будынак у неараманскім стылі. Мураваны з чырвонай цэглы храм мае традыцыйны выгляд; трохнефавая двухвежавая базіліка з паўкруглай апсідай і бакавымі прамавугольнымі сакрысціямі. Стракаты сілуэт галоўнага фасада фарміруюць верхнія васьмігранныя ярусы вежаў пад высокімі шпілямі і пакаты двухгранны ступеньчаты шчыт паміж імі. У цэнтры фасад вылучаны двухпілонным парталам-рызалітам арачнага ўваходу, над якім размешчана трайная аркатура цэнтральнага акна і бакавых нішаў, а па баках – высокія арачныя эдыкулы. Такая аскетычная трактоўка франтальнага фасада з панаваннем глухой цаглянай плоскасці надае храму характар унутранай замкнёнасці, сярэдневяковай архаічнасці. Гэта ўражанне ўзмацняе магутны карніз, які акаймоўвае па версе плоскасныя чырвона-ружовыя сцены будынка, бакавыя з якіх прарэзаны арачнымі вокнамі ў два ярусы. Больш насычаны архітэктурным дэкорам вежы, чатырохгранныя і васьмігранныя ярусы якіх аблегчаны скразнымі арачнымі прасветамі і вокнамі-трыфорыумамі, завершаны па гранях спічастымі франтончыкамі, а бакавыя фасады дэкарыраваны аркатурнымі фрызамі, прамавугольнымі панелямі. Апсіда фланкіравана дзвюма калонамі, паміж якіх быў размешчаны драўляны разны двух'ярусны алтар рамана-гатычнай стылявой трактоўкі. У гатычным стылі вырашаны астатнія чатыры алтары і шосты ў капліцы. Навешаны на левую сцяну прэсбітэрыя амбон меў неабарочную мастацкую трактоўку.

Буйнейшым творам архітэктуры неараманскага стылю з'яўляецца касцёл св. Сымона і Алены ў Мінску (у свецкім ужытку – «Чырвоны» касцёл). На пачатку XX ст., пасля шматгадовай забароны каталіцкага будаўніцтва горад востра адчуваў недахоп у касцёлах. З хадайніцтвам аб дазволе ўзвесці ў горадзе храм неаднаразова, але беспаспяхова звярталіся да расійскіх улад мінскія каталікі. Памешчык са Случчыны, слуцкі павятовы суддзя, вядомы землеўладальнік і «абывацель краю», былы пасол «Рады паньствовай», шматгадовы старшыня Мінскага сельскагаспадарчага таварыства Эдвард Вайніловіч разам са сваёй жонкай Алімпіяй вызваўся ўзвесці касцёл за прыватны кошт у памяць аб сваіх заўчасна памерлых ад цяжкай хваробы дзецях Сымону (1885–1897) і Алене (1884–1903) [198]. Да міністра ўнутраных спраў князя Святаполка-Мірскага была выслана дэпутацыя для атрымання дазволу на будаўніцтва, які і быў атрыманы 9 сакавіка 1905 г. Сям'я Вайніловічаў дала на будаўніцтва храма 300 тысяч рублёў [199]. Горад вылучыў пад касцёл плац, а створаны будаўнічы камітэт дакупіў да яго суседнія ўладанні. Паводле заказу Вайніловіча выдатны польскі архітэктар Т. Пайздзерскі (пры ўдзеле У. Марконі) стварыў свой лепшы праект буйнамаштабнага храма (адначасова праект рэалізаваны ў Ютрошыне ў Польшчы) [200]. Будаўніцтва пачалося ў маі 1905 г. (краевугольны ка-

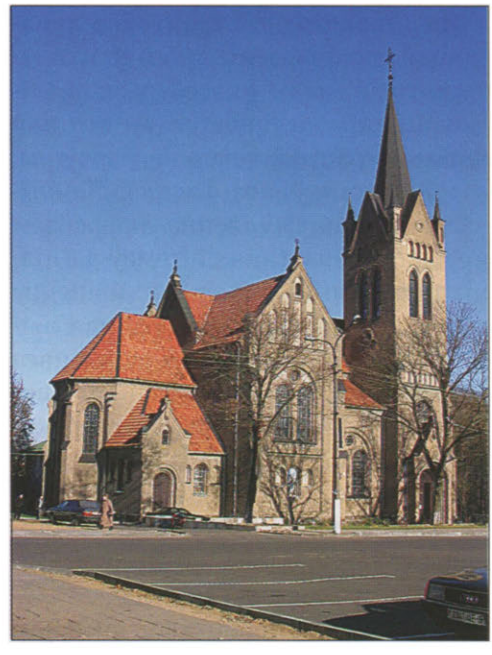
мень асвячоны ў верасні 1906 г. святаром Казімірам Міхалкевічам) і вялося пад кіраўніцтвам архітэктара Г. Ю. Гая і фірмы «Гай-Свянціцкі». Упрыгожанне касцёла адбывалася на сродкі (1500 рублёў) графа Э. Чапскага, сям'і Скірмунтаў (старажытны абраз Маці Божай) і іншых дабрачынцаў. Восенню 1908 г. касцёл быў завершаны, а 20 верасня 1910 г. архібіскуп Ключынскі асвяціў храм і стварыў пры ім парафію (каля 9 тысяч вернікаў). У 1909 г. на вежу ўзняты званы вагой 2373 фунты. Па жаданню фундатараў (пры ўваходзе ўстаноўлена мемарыяльная пліта з іх імёнамі) касцёл асвячоны ў імя святых Сымона і Алены. У адзіны комплекс з касцёлам уваходзіць плябанія – мураваны двухпавярховы будынак і мураваная агароджа з брамай.

Томаш Пайздзерскі нарадзіўся ў 1864 г. у Ендржэве (Познаньскае ваяводства). У 1886 г. скончыў гімназію ў Шрэме. Архітэктуру вывучаў у Політэхнічным інстытуце ў Шарлотэнбурге (Германія), які скончыў у 1890 г. У час навучання асаблівую цікавасць праявіў да вывучэння сярэднявечча пад кіраўніцтвам прафесара К. Шафера. Працягваў сваю адукацыю ў Парыжы, пасля чаго практыкаваўся ў Францыі. Як і большасць творцаў «сярэбранага веку», быў разнайстайна адукаванай асобай, акрамя архітэктуры займаўся скульптурай, музыкай, літаратурай, таму і атрымаў прызнанне ў мастацкім грамадстве. У 1895 г. трапляе ў Міністэрства публічных работ у Берліне, дзе працуе пры праектнай арганізацыі «Грамадзянкабінета» прускага караля і будуе ў стылі неарэнесансу некалькі віл і жылых дамоў, адначасова ў Познані – Дом сувязі. У 1903 г. пераязджае ў Варшаву, дзе выкладае ў Школе прыкладных мастацтваў, разам з Граховічам будуе дом Шэлехава ва Уяздаўскіх алеях. У сваёй творчасці арыентаваўся на аднаўленне раманскага стылю як найбольш тэктанічнага, аскетычнага і жыццёва прагматычнага. Асноўная сфера творчасці – касцельнае будаўніцтва. Стварае наступныя творы ў Польшчы – касцёл у Ютрошыне, капліца-пахавальня Ужоскаў у Данбровай Гурнічы, перабудова касцёла ў Зубранцах, капліца-пахавальня ў Файславічах пад Люблінам (усё ў неараманскім стылі). У апошнія гады творчасці працаваў над аднаўленнем гатычнага касцёла ў Брэст-Куяўскім (Быдгашцкае ваяводства, Польшча).

«Чырвоны» касцёл у Мінску – прызнаны як выдатнейшы твор Пайздзерскага, помнік архітэктуры неараманскага стылю так званага «надрэйнскага рамантызму» – мае прамыя аналогіі з германскімі раманскімі саборамі (сабор у Бамбергу, апостальская царква ў Кёльне [201]). У стварэнні яго дойлід ажыццявіў складаны інтэлектуальна-творчы пошук новай, яшчэ не раскрытай прыгажосці архітэктуры сярэдневяковага раманскага стылю, новых выразных сродкаў і смелых кантрастных супастаўленняў, робіць спробу вырвацца з палону традыцыйных канонаў – «рамкі канону дрыжалі ад напружання ўнутраных творчых сіл» [202]. Неардынарная прасторава складаная і адначасова гарманічная, дынамічна развітая асіметрычная кампазіцыя са зме-

шчанай з восі фасада вертыкальнай дамінантай – 50-мятровай вежай-званіцай і дзвюма меншымі сіметрычнымі вежамі па баках магутнай паўкруглай апсіды. Архітэктура храма выдзяляецца манументальнасцю і гарманічнасцю, ён здаецца адчувальна цэласнай масай, пазбаўленай лішніх дробязей. Трохнефавая базіліка выклікае ўражанне адзінага ўзнёслага аскетычнага гмаха з вострай сілуэтнай лініяй. Воблік храма напоўнены спакойнай і ўрачыста-суровай моцы дзякуючы масіўным сценам, цяжкавагавасць і таўшчыня якіх падкрэслена вузкімі арачнымі вокнамі, перспектыўным уваходным парталам. Цэнтральны неф і трансепт накрыты перакрыжаванымі двухсхільнымі дахамі. Вертыкальнай дамінантай кампазіцыі з'яўляецца высотная чатырохгранная чатырох'ярусная вежа пад стромкім двухсхільным шатром, якая ўзносіцца з паўночнага боку галоўнага фасада. Яе вертыкаль ураўнаважвае гарызантальна выцягнутая галерэя-аркада. Высокія шчыты фасадаў аздоблены аркатурнымі паясамі і фрызамі, спрошчанымі карнізамі, прарэзаны цыркульнымі рознавялікімі аконнымі праёмамі. У цэнтры галоўнага фасада над уваходам і над уваходамі ў крылах трансепта размешчаны вялікія вокны-ружы. Уражвае майстэрская цагляная муроўка і насычанае каларыстычнае вырашэнне архітэктуры храма: спалучэнне чырвоных цагляных сцен (цэгла і чарапіца былі дастаўлены з Каўнаса) і жоўтай чарапіцы дахаў (зараз чырвоная). Вясёлкавае асвятленне інтэр'ера забяспечвалі аконныя каляровыя вітражы, якія выкананы





130. Неараманскія касцёлы: св. Сымона і Алены, Мінск, і Крыжаўзвіжанскі, Вілейка

па малюнках мастака з Піншчыны Францішка Бруздовіча (1861–1912) [203]. У 1970-я гг. зроблены новыя вітражы, якія ўвасаблялі алегорыі пяці мастацтваў, а таксама люстры з медзі (мастак Г. Вашчанка). Мураваны алтар быў выкананы паводле праекта вядомага мастака-скульптара Ота.

У забудове цэнтральнай плошчы г. Вілейка (Мінская вобл.) дамінуе манументальны гмах Крыжаўзвіжанскага касцёла, пабудаванага ў 1906–1913 гг. паводле праекта архітэктара Аўгуста Клейна. Мастацка-стылявая трактоўка вобраза каталіцкай святыні спалучае кампазіцыйныя прынцыпы і дэкаратыўныя формы сярэдневяковай раманскай архітэктуры. Авангардная трактоўка кананічнай трохнефавай базілікі з развітым трансептам увасобілася ў асіметрычнай пастаноўцы вышыннай чатырохграннай вежы не ў цэнтры, а з боку галоўнага фасада. Яе спічасты шпіль з'яўляецца апафеозам яруснага нарастання аб'ёмаў ад нізкіх сакрысцій і пяцігранай апсіды да карабля нефаў. Аналагічная асіметрычная кампазіцыя галоўнага фасада, дасягнутая зрушэннем з падоўжнай восі вежавага аб'ёму, выкарыстана ў Петра-Паўлаўскай кірхе ў Маскве (арх. В. А. Косаў, 1902–1903 гг.). Плоскасныя сцены расчлянёны ступеньчатымі контрфорсамі. Архітэктурныя абломы перспектыўнага ўваходнага партала, вімперга над ім, ліштваў раманскіх вокнаўбіфорыумаў і стральчатых праёмаў высокатэхнічна выкананы з фігурнай лякальнай цэглы. Цёплую каларыстычную палітру збудавання ствараюць вохрысты колер адкрытай цаглянай муроўкі, чырвоная дахоўка, белая тынкоўка аркатурных ніш. Уражанне надзейнай стацыянарнасці будынку забяспечвае магутны цокаль, выкладзены абчасанымі вапнавымі блокамі. Размалёўка інтэр'ера арабескавым арнаментам не адпавядала суровай вонкавай архітэктуры храма і больш знаходзілася ў рэчышчы візантыйскага мастацтва.

У суровых формах неараманскага стылю ў 1907–1909 гг. узведзены мураваны касцёл Сэрца Ісуса ў в. Ілля (Вілейскі р-н Мінскай вобл.). Аднанефавы бязвежавы храм. Да асноўнага прамавугольнага ў плане накрытага двухсхільным дахам аб'ёму далучаны нізкая паўкруглая апсіда і кубападобнае крыло трансепта з боку паўднёва-ўсходняга фасада. Галоўны фасад расчлянёны двухступеньчатымі контрфорсамі на тры часткі, у цэнтры – галоўны ўваход, вырашаны арачным праёмам з парталам і аркатурным абрамленнем. Фасад завершаны двухгранным шчытам, у тымпане якога – тры арачныя нішы і люкарны, аб'яднаныя аркай. Бакавыя таўшчынёй 1 м сцены рытмічна расчлянёны арачнымі аконнымі праёмамі і контрфорсамі ў прасценках. Архітэктурны дэкор (ліштвы праёмаў, карніз, русты) выкананы цаглянай муроўкай, якая вылучаецца на фоне архаічнай муроўкі сцен з вапнавых блокаў.

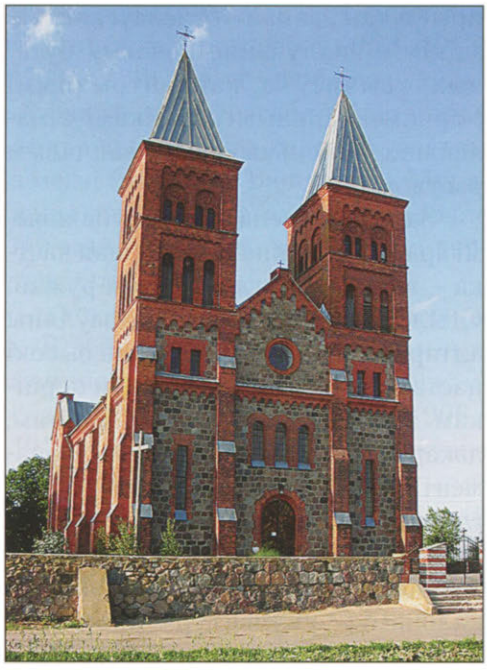
Каля Замкавай гары на рынкавай плошчы г. Браслаў (Віцебская вобл.) некалі існаваў драўляны касцёл, які, паводле мясцовага падання, быў злучаны з ёю патайным падземным ходам. Першы ваявода віленскі Манівід (памёр каля 1424 г.)

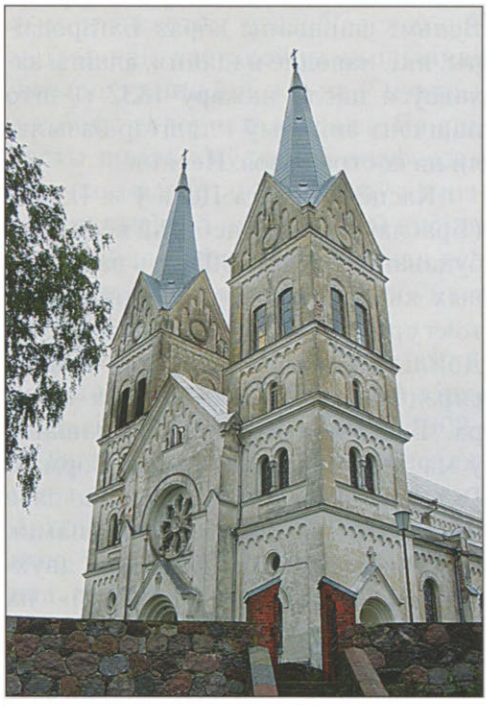
з дазволу вялікага князя Вітаўта залажыў у Браславе касцёл Маці Божай і фундаваў на яго «зямлю ворную і борці з сенажацямі, азёрамі і людзьмі... і дзесяціну з пашаў браслаўскіх і опескіх... і карчму ў месьце браслаўскім... і возера Цно... і прыклаў яшчэ дзесяціну з дрысьвяцкага двара і Обалі» [204]. У апошнія гады XV ст. пры намесніку браслаўскім Юрыі Зяновічы (памёр у 1499 г.) «з Божага дапушчэння касцёл той згарэў». Паводле інвентарнага вопісу 1554 г., у горадзе на вул. Вялікай, што ўздоўж воз. Дрывяты, размяшчаўся касцёл, існаваў кляштар. Чарговы храм быў спалены 11 мая 1794 г. падчас захопу Браслава рускім войскам. На працягу 30 гадоў набажэнствы адбываліся ў пуні. Існуючы зараз касцёл Раства Дзевы Марыі пабудаваны ў 1824 г., у 1897 г. капітальна перабудаваны.

Касцёл – помнік архітэктуры неараманскага стылю. Трохнефавая базіліка, падоўжны прамавугольны ў плане аб'ём накрыты двухсхільным дахам. Стракаты сілуэт галоўнага фасада фарміруюць вуглавыя пінаклі са шпілямі і высунутая наперад ярусная шатровая вежа-званіца – вертыкальная дамінанта агульнай кампазіцыі, да якой вядзе выкладзены з буйных вапняковых блокаў лесвічны каскад. Элементы архітэктурнай пластыкі – пінаклі, арачныя парталы бакавога і галоўнага ўвахода, падкарнізная аркатура, ступеньчатыя контрфорсы. Круглыя люкарны і разеткі вымураваны чырвонай цэглай, што з ружовай бутавай муроўкай сцен утварае цёплую каларыстычную гаму. У муроўцы сцен выкарыстаны мясцовы прыём так званай «браслаўскай мазаікі» – спалучэнне колатых бутавых камянёў з канцэнтрычнымі і арнаментальнымі мазаікамі з маленькіх каменьчыкаў па вапнавым растворы.

Зала асветлена высокімі бакавымі арачнымі вокнамі, алтарная частка – вялікім круглым акном-ружай. Стылізаваны пад барока драўляны алтар вырашаны ўзнятым на высокі пастамент чатырохкалонным порцікам з крапаваным антаблементам, дэкарыраваны пазалочанай арнаментальнай разьбой па дрэве ў выглядзе аканту. У цэнтры алтара размешчаны абраз Маці Божай Браслаўскай, паміж канеліраванымі калонамі – скульптуры апосталаў. Твор мастацтва драўлянай разьбы – амбон. На хорах устаноўлены арган. Вельмі шанаваны абраз Багародзіцы, які, паводле падання, адзіны захаваўся пасля пажару 1832 г., што нашчэнт знішчыў кляштар базыльян на востраве воз. Неспіш.

Касцёл Божага Цела ў в. Іказнь (Браслаўскі р-н Віцебскай вобл.) пабудаваны ў 1901–1905 гг. з вапняковых квадраў і цэглы. Помнік архітэктуры неараманскага стылю. Дойліду ўдалося стварыць вобраз сярэдневяковага раманскага сабора. Базілікальны храм вырашаны ў масіўных архітэктурных формах. Галоўны фасад фланкіруюць дзве магутныя шатровыя вежы, паміж якімі – плоскасць фасада з двухсхільным шчытам з «ружай» па цэнтры. Характэрна выкарыстанне контурных і фрызавых аркатур, ступеньчатых контрфорсаў, трыфорыума над магутным арачным уваходным парталам.





131. Неараманскія касцёлы: Божага Цела, в. Іказнь, і Сэрца Ісуса, в. Слабодка

Сярод забудовы в. Слабодка Браслаўскага раёна Віцебскай вобласці (былая Заверж) дамінуе магутны гмах касцёла Сэрца Ісуса, узведзенага ў 1901–1906 гг. з цэглы [205]. Касцёл уяўляе сабой кананічную трохнефавую двухвежавую базіліку з апсідай, трансептам і сакрысціямі. Дынамічны сілуэт галоўнага фасада фарміруюць дзве высокія пяціярусныя вежы з вострымі шатровымі вярхамі і параўнальна невялікая фасадная плоскасць цэнтральнага нефа паміж імі. Сцены прарэзаны паўцыркульнымі, лучковымі і круглымі аконнымі праёмамі з вітражамі. Над галоўным уваходам і на фасадных плоскасцях трансепта размешчаны вялікія вокны-ружы. Усе сцены раскрапаваны ступеньчатымі контрфорсамі, якія на бакавых фасадах злучаны з дэкаратыўнымі аркбутанамі. Уваходы вырашаны ў выглядзе аднатыпных парталаў з паўцыркульнымі праёмамі. У пластычным вырашэнні касцёла шырока выкарыстаны ордэрныя элементы раманскай архітэктуры: аркатурныя паясы, нішы, калонкі з капітэлямі раслінных формаў. Сцены і скляпенні алтарнай часткі размаляваны арнаментам.

Формы раманскай архітэктуры рудзіментарна прыўносяцца ў сферу польскага каталіцкага храмабудавання аж да 1940-х гг. У в. Пяршаі (Валожынскі р-н Мінскай вобл.) у 1933 г. намаганнямі графа В. Тышкевіча і ксяндза Петраша быў узведзены манументальны Юр'еўскі касцёл. Архітэктура кананічнай двухвежавай базілікі заснавана на спалучэнні вялікіх фасадных плоскасцей з вузкімі шчылінападобнымі арачнымі аконнымі праёмамі, аб'-

яднанымі на франтальным фасадзе ў трыфорыумы. Асацыяцыі з сярэднявеччам выклікаюць трохпралётная аркада-галерэя перад уваходам, спрошчаная трактоўка апяразваючых абломаў (аркатурныя фрызы, карнізы, паясы), аскетычна-канструкцыйны, пазбаўлены архітэктурнага дэкору інтэр'ер.

Касцёл Адшукання Святога Крыжа ў г. п. Астравец (Гродзенская вобл.) пабудаваны ў 1910–1911 гг. на каталіцкім цвінтары (вул. Ленінская, 7). Урачыста ўзняты на пагорак і высокі цокаль, выкладзены магутнымі вапняковымі квадрамі. У аснове архітэктурна-стылявой трактоўкі велічнага збудавання з жоўтай цэглы – неараманскі стыль. Пашыраны ў сярэднявеччы тып трохнефавай двухвежавай базілікі з трансептам і пяціграннай апсідай з сакрысціямі. Галоўны фасад меў бакавыя двух'ярусныя чацверыковыя вежы (шатровыя завяршэнні не захаваліся); аб'ём нартэкса на ўсю шырыню запоўнены магутным перспектыўным парталам і акном-ружай над ім. Будынак пульсуе рытмамі ступеньчатых контрфорсаў у прасценках высокіх арачных нефавых вокнаў-трыфорыумаў. Спічасты сілуэт ствараюць двухсхільныя шчыты тарцовых фасадаў. У адпаведнасці са стылем у аснову ўсіх праёмаў пакладзена форма паўцыркульнай аркі. Сцены крапаваны аркатурнымі паясамі, нішамі-экседрамі, апяразаны прафіляванымі карнізамі – усё выка-





132. Неараманскія касцёлы: Адшукання Святога Крыжа, г. п. Астравец, і Троіцкі, в. Росіца

нана ў высакаякаснай цаглянай муроўцы, цокаль выкладзены магутнымі вапняковымі квадрамі.

Касцёл у в. Плюсы (Браслаўскі р-н Віцебскай вобл.) узведзены ў пачатку XX ст. з цэглы па канону трохнефавай двухвежавай базілікі. Архітэктура храма засноўваецца на форме паўцыркульнай аркі, якая пакладзена ў малюнак уваходнага партала, трыфорыума над ім, біфорыумаў вежаў і бакавых вокнаў. Другі ярус галоўнага фасада вылучаны аркатурным фрызам, завершаны двухгранным шчытам з акном-ружай.

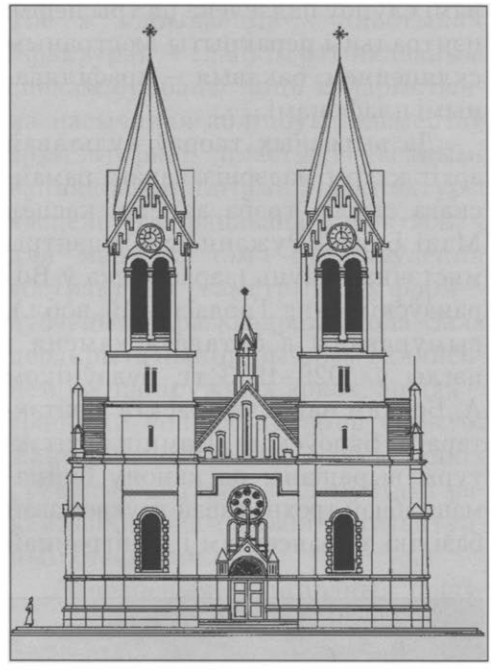
Магутны чырвона-цагляны касцёл стаіць пры ўездзе ў в. Росіца (Верхнядзвінскі р-н Віцебскай вобл.) на высокім беразе аднайменнай ракі. Пабудаваны ў 1906 г. на месцы папярэдняга драўлянага парафіяльнага храма, фундаванага разам з уніяцкай царквой М. Т. Лапацінскім (1715–1778). Цэглу вазілі з яго завода ў Сар'і. Касцёл – трохнефавая двухвежавая базіліка з трансептам і пяціграннай апсідай. Галоўны фасад трохчасткавай кампазіцыі – паміж высунутымі бакавымі вежамі двухгранны шчыт. Цэнтральны ўваход вырашаны парталам з двухгранным шчытам, над якім – акно-трыфорыум; над бакавымі арачнымі ўваходамі – вокны-біфорыумы. Яруснасць і шматпланавасць франтальнаму фасаду надаюць бакавыя нізкія гранёныя прыбудовы. Цагляная архітэктура будынка насычана архітэктурнай пластыкай: шырокія лапаткі, аркатурныя фрызы, ліштвы арачных вокнаў, карнізы з сухарыкамі. Аналагічна вырашаны і Троіцкі касцёл у в. Войстам Смаргонскага раёна Гродзенскай вобласці.

Асацыяцыі з раманскімі саборамі выклікае архітэктура Іаанаўскага касцёла ў в. Мсцібава (Ваўкавыскі р-н Гродзенскай вобл.), пабудаванага ў 1910–1919 гг. з чырвонай цэглы на сродкі парафіян. Уражанне спакойнай і суровай магутнасці храма ствараюць масіўныя сцены, прарэзаныя вузкімі арачнымі акенцамі, магутныя чатырохгранныя вежы, абмежаванасць краповак. Зыходзячы з сярэдневяковых прататыпаў, кампазіцыя будынка сфарміравана сістэмай простых стэрэаметрычных аб'ёмаў, маналітная цэласнасць якіх амаль не парушаецца крапоўкамі. Храм вырашаны традыцыйнай для раманізму двухвежавай базілікай з трансептам, трохграннай апсідай і дзвюма сакрысціямі. Галоўны заходні фасад трохчасткавы: па цэнтры прарэзаны вялікай высокай стральчатай нішай і завершаны двухслойным спічастым шчытам, па баках уздымаюцца высокія двух'ярусныя вежы з фігурнымі шатрамі-ківорыямі. У кожнай частцы ўваходны арачны праём, над цэнтральным з якіх – акно-трыфорыум. Бакавыя фасады расчлянёны лучковымі праёмамі ў два ярусы, у прасценках – стральчатыя контрфорсы. Імі ўмацаваны вуглы вежаў, трансепта і апсіды. У інтэр'еры нефы перакрыты цыліндрычнымі нервюрна-зорчатымі скляпеннямі. Архаічнасць архітэктурнай рэмінісцэнцыі падкрэсліваюць бутавая агароджа касцельнага цвінтара і брама-званіца ў выглядзе трыумфальнай аркі з падвешаным пад ёй звонам.

Касцёл ў неараманскім стылі быў хутка ўзведзены ў 1911 г. у г. Смаргонь (Гродзенская вобл.). Зруйнава-

ны ў Першую сусветную вайну. Уяўляў сабой магутную трохнефавую двухвежавую базіліку з трансептам. Сілуэт храма фарміравалі дзве чатырох'ярусныя чатырохгранныя шатровыя вежы буйных прапорцый (вышыня 30 м) і трохвугольны франтон паміж імі. Галоўны ўваход быў вылучаны арачным парталам са стылізаваным вімпергам і акном-ружай над ім. Архаічны выгляд храму надавала кантрастнае спалучэнне невялікіх арачных вокнаў з вялізнымі фасаднымі плоскасцямі. Верхнія ярусы вежаў адкрываліся вялікімі вокнамі-біфорыумамі з гадзіннікамі над імі. Элементы архітэктурнай пластыкі выкладзены высакаякаснай муроўкай з чырвонай цэглы.

На плане лацінскага крыжа ў неараманскім стылі гродзенскі архітэктар У. А. Срока ў 1906 г. стварае праект касцёла для в. Ялуўка (Польшча) [206]. Трохнефавы карабель храма пераходзіць у пяцігранную апсіду з бакавымі сакрысціямі. Галоўны фасад узносіцца цэнтральнай званіцай са спічастым шатром, да якой па баках дабудаваны паўкруглыя вежачкі – характэрны элемент раманскай архітэктуры. Над уваходным парталам – акно-ружа, дэкор абмежаваны аркатурнымі фрызамі і броўкамі арачных аконных праёмаў і ніш. Апсіду традыцыйна завяршае лёгкая шатровая сігнатурка. Прасценкі паміж вокнамі-біфорыумамі на бакавых фасадах і вуглы храма ўмацоўваюць ступеньчатыя контрфорсы. Крылы трансепта завяршаюць двухгранныя шчыты, прарэзаныя вокнамі-біфорыумамі. Унутраную прастору перакрываюць



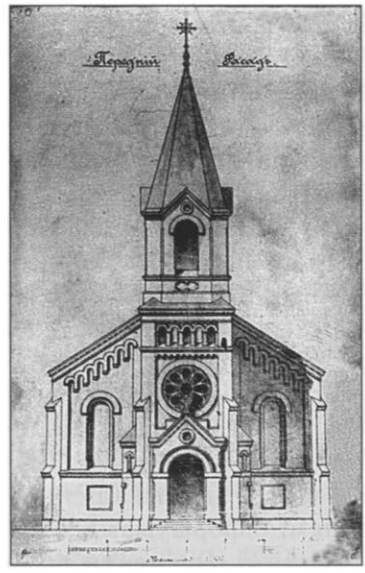
133. Праект касцёла для г. Смаргонь

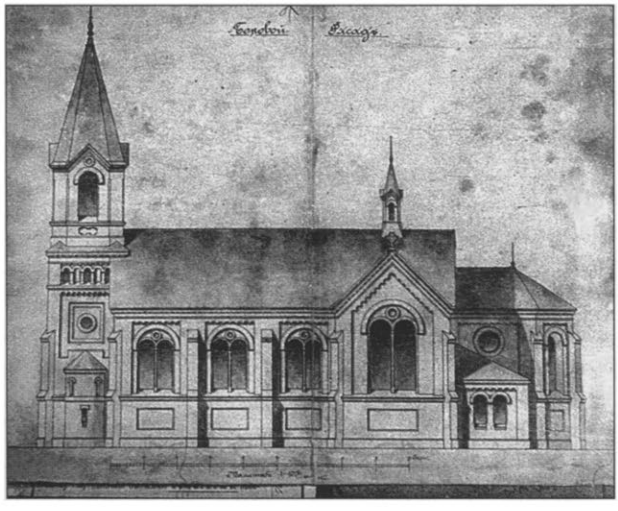
перакінутыя паміж шасцю слупамі крыжовыя скляпенні.

Касцёл Дзевы Марыі ў пас. Альбярцін (Гродзенская вобл.) пабудаваны ў 1920-х гг., пасля захопу Слоніма польскім войскам, па праекту маёра Сланаша як гарнізонны храм пры казармах. Помнік архітэктуры неараманскага стылю ўзведзены ў адкрытай цаглянай муроўцы з выкарыстаннем жалезабетону. У прасторавай кампазіцыі прамавугольнага ў плане аб'ёму пад высокім двухсхільным дахам дамінуе чатырохгранная вежа, якая завершана шпілем. Высокі цокаль і шырокая лесвіца галоўнага ўвахода выкладзены з вапняковых блокаў. Уваход вылучаны перспектыўным парталам. Плоскасныя фасады расчлянёны стральчатымі аконнымі праёмамі. Унутраная прастора дзвюма па-

рамі слупоў падзелена на тры нефы: цэнтральны перакрыты люстраным скляпеннем, бакавыя – прафіляванымі плафонамі.

Да выразных твораў культавай архітэктуры мадэрнізаванага раманскага стылю трэба аднесці касцёл Маці Божай Ружанцовай у цэнтры мястэчка Радунь (зараз вёска ў Воранаўскім р-не Гродзенскай вобл.), вымураваны з бутавага каменя і цэглы ў 1929–1933 гг. будаўніком А. Бейкам паводле праекта архітэктара Я. Бароўскага. Помнік архітэктуры вырашаны па канону буйнамаштабнай трохнефавай двухвежавай базілікі з трансептам і пяцігранай





134. Праект касцёла для в. Ялуўка

апсідай; нартэкс вынесены перад галоўным фасадам у самастойны нізкі аб'ём. У складанай шматпланавай аб'ёмна-прасторавай кампазіцыі дамінуюць дзве тэлескапічныя шмат'ярусныя, расчлянёныя гарызантальнымі паясамі вежы. Іх дынамічны вертыкальны рух, бакавыя ступеньчатыя контрфорсы-сценкі, цыркульнае акно на франтальнай плоскасці, глыбокі стральчаты ўваходны партал выклікаюць «гатычныя» асацыяцыі, але канкрэтныя дэкаратыўна-выяўленчыя элементы стылю адсутнічаюць ці маюць высокую ступень стылізацыі. Архітэктура тут простая толькі на першы погляд. Геаметрызаваныя формы складана кампануюцца, ускладняюцца, вар'іруюцца, дапаўняюцца дысананснымі эле-



Тое ж адбываецца з пластыкай і фактурай – гладкім атынкаваным сценам супрацьстаіць каларыстычна насычаная абліцоўка элементаў архітэктурнай пластыкі часанымі вапняковымі плітамі. У архітэктуры касцёла распрацавана характэрная для мадэрна тэма супастаўлення абстрактных геаметрычных форм – куба, цыліндра, квадрата і кола. Зала перакрыта цыліндрычным скляпеннем на падпружных арках, апсіда – гранёнай конхай. Інтэр'ер упрыгожаны ансамблем высокамастацкіх стукавых алтароў з элементамі ракайльнай арнаментыкі і скульптурным стафажам.

Запозненыя авангардныя пошукі мадэрна з прыцягненнем элементаў раманскага стылю вызначыліся ў архітэктуры касцёла Бязгрэшнага



135. Неараманскія касцёлы: Маці Божай Ружанцовай, в. Радунь, і Крыжаўзвіжанскі, в. Нагорнае

ментамі. У аснове архітэктурнага вырашэння – геаметрызаваныя аб'ёмы, разнастайнай канфігурацыі вокны ў плоскіх ліштвах, шырокія лапаткі. Зачацця Дзевы Марыі у в. Ідолта Міёрскага раёна Віцебскай вобласці (1939 г.). У парушэнне канона каталіцкага храма яго кампазіцыя мае

дынамічна асіметрычную пабудову: у прамавугольны ў плане аб'ём з франтальнага боку ўрэзана чатырохгранная шатровая вежа. Яе ўраўнаважвае гарызантальная стужка аркатурнай галерэі ўздоўж фасада. Характэрна і фактурная колеравая насычанасць архітэктуры – у муроўцы ніжняга яруса выкарыстаны шліфаваны камень-валун, верхняга – белая цэгла.

Ушэсцеўскі касцёл у в. Празарокі (Глыбоцкі р-н Віцебскай вобл.) пабудаваны ў неараманскім стылі ў 1907 г. на месцы папярэдняга храма, які згарэў у 1892 г. [207]. Перададзены вернікам 29 ліпеня 1989 г. Трохнефавы базілікальны храм з пяцігранай апсідай і сакрысціямі па яе баках накрыты двухсхільным дахам з вальмамі над алтарнай часткай. Вось сіметрыі галоўнага двухвежавага фасада вылучана ўваходным праёмам і трыма высокімі арачнымі вокнамі над ім. Карнізныя паясы расчляняюць плоскасць фасада і вежаў на ярусы. У інтэр'еры плоская столь размалявана ілюзорнымі кесонамі, над уваходам – хоры.

На паўднёвай ускраіне в. Нагорнае (Клецкі р-н Мінскай вобл.), каля могілак, у 1933–1936 гг. з цэглы пабудаваны касцёл – помнік архітэктуры неараманскага стылю. Аднанефавы аднавежавы храм з квадратнай у плане апсідай і бакавымі сакрысціямі. Высокі цокаль вылучаны цаглянай цягай. Асноўны прамавугольны ў плане аб'ём накрыты двухсхільным дахам, які з боку галоўнага фасада прарэзаны двух'яруснай чацверыковай вежай з арачнымі праёмамі і шатром (не захаваўся). З боку апсіды на вільчыку даху пастаўлена скразная чацверыковая вежачка. Галоўны фасад завершаны двухсхільным шчытам, вылучаным у цэнтры шырокім стральчатым уваходным парталам, фланкіраваным круглымі люкарнамі. Бакавыя фасады рытмічна расчлянёны чатырма высокімі арачнымі аконнымі праёмамі і пілонамі ў прасценках. У апсідзе высокі арачны аконны праём, над ім – круглая люкарна. Вуглы аб'ёмаў дэкарыраваны чатырохграннымі пінаклямі. У інтэр'еры неф перакрыты цыліндрычнымі скляпеннямі. Атынкаваныя сцены расчлянёны пілястрамі, над нартэксам – хоры, адкрытыя ў неф трохпралётнай аркадай.

У такіх жа вуглаватых аб'ёмных формах быў збудаваны на мяжы XIX–XX стст. касцёл у в. Гарбачэва (Расонскі р-н Віцебскай вобл.). Двухвежавы храм меў неараманскую архітэктурна-стылявую трактоўку, асноўнай архітэктурнай тэмай якой быў арачны праём вокнаў і экседраў. Архаічны выгляд храму надае муроўка з часанага каменя. Невялікі галоўны алтар вырашаны ў стылі неакласіцызму ў выглядзе двухкалоннага з антаблементам абрамлення абраза.

Рэдкі выпадак увасаблення неараманскага стылю ў праваслаўным дойлідстве – Сергіеўская царква ў в. Лескавічы (Шумілінскі р-н Віцебскай вобл.) [208]. Храм пабудаваны на мяжы XIX–XX стст. Яго манументальная кампазіцыя ўключае прытвор з надбудаванай над ім чацверыковым ярусам званіцы, куб малітоўнай залы, нізкую трохгранную апсіду з бакавымі рызніцамі. Асноўны элемент дэкору – аркатур-

ны фрыз, выкананы ў буйной архаічнай трактоўцы. Раманскай архаічнасцю вылучаецца і ўваходны партал. На раманскім архітэктурным арсенале ў 1910 г. збудавана і цагляная Успенская царква ў Відзах (Браслаўскі р-н Віцебскай вобл.).

Неараманскі стыль набыў распаўсюджванне ў архітэктуры Польшчы пачатку XX ст., якая мела багатую архітэктурную спадчыну раманскага сярэднявечча (кляштары і касцёлы жабрацкіх каталіцкіх ордэнаў) [209]. У 1911 г. у Варшаве ў неараманскім стылі ўзводзіцца касцёл Якуба (арх. Сасноўскі), касцёл Сэрца Ісуса (арх. Ф. Маньчынскі, 1914–1921 гг.) [210].

2.8. Рэтраспектыўна-гатычны стыль

У рэтраспектыўнай полістылявой архітэктуры Беларусі другой паловы XIX – пачатку XX ст. асабліва пашырыўся напрамак, заснаваны на паслядоўнай арыентацыі на асновы формаўтварэння сярэдневяковай готыкі. Яшчэ на мяжы XVIII–XIX стст. усю Еўропу, а разам з ёй і Беларусь, літаральна апанавала спачатку цікавасць, а ў канцы XIX ст. – і бязмежная прыхільнасць да сярэдневяковай готыкі, захапленне яе храмавымі і замкавымі шэдэўрамі. Готыка захапляла дойлідаў яшчэ і таму, што як стыль не была павязана з архітэктурай антычнасці, Адраджэння і надакучлівага класіцызму. У рускай архітэктуры гэтага часу існавала дастаткова трывалая прыхільнасць «западнікаў» да готыкі, якая ўвасабляла ў сабе ўяўленне аб еўрапейскім дэмакратызме. І сапраўды, у 1830-х гг. у Францыі прызнанне готыкі было раўназначным прызнанню Ліпеньскай рэвалюцыі, а класічнае мастацтва, якое ахоўвала Акадэмія, з'яўлялася сімвалам кансерватызму; гатычны густ у гэты час становіцца адной з форм ліберальнай эклектыкі на палітычнай падставе.

На працягу XIX – пачатку XX ст. у адпаведнасці з пераацэнкай мастацкіх густаў і эстэтычных поглядаў успрыманне сярэдневяковай готыкі было неадназначным. Мабыць, ніякі іншы мастацкі стыль мінулага не абуджаў такіх гарачых спрэчак, супярэчлівых думак і меркаванняў. Адбылося пераасэнсаванне самога паняцця «готыка». На працягу некалькіх стагоддзяў успрымаемая як варварская, недарэчная і дысгарманічная, яна нечакана прымушае паглядзець на сябе як духоўна-эстэтычную каштоўнасць, як сінонім рамантызаванага і ідэалізаванага прыгожага. Дойліды «вызваляюць» готыку ад векавых стагнацый (яшчэ з эпохі Рэнесансу), калі вызначэнне «гатычны» было сінонімам грубага і пачварнага: «Упасі божа любую краіну ад адной думкі аб творах падобнага тыпу (гатычнага. – *А. К.*), столь бясформенных у параўнанні з прыгажосцю нашых пабудоў (рэнесансных. – *А. К.*), што і не заслугоўваюць таго, каб гаварыць аб іх больш, чым гаворана» [211]. Распаўсюджванню цікавасці да сярэдневяковай культуры спрыялі прадстаўнікі літаратурнай інтэлігенцыі, якія

ўзрошчвалі тэндэнцыю да рэтраспектыўнай рэабілітацыі гістарычных мастацкіх стыляў, да вяртання духу і эстэтыкі феадалізму, даўно згубіўшага свае пазіцыі ў грамадстве. Неўміручы Ж. Б. Мальер у XVII ст. у сваіх п'есах меркаваў аб гатычных саборах, як «пачварах», «слядах невуцкіх гадоў».

Першая паэтычна-рамантычная зацікаўленасць архітэктурай готыкі з'яўляецца ў другой палове XVIII ст. з узнікненнем англійскіх пейзажных паркаў. У англійскай філасофска-літаратурнай думцы XVIII ст. сцвярджаецца рамантычная ацэнка сярэднявечча і яго помнікаў, якая аказала вялікі ўплыў на ўсталяванне рамантызму і містыцызму ў мастацтве. Менавіта па ініцыятыве паэтаў і пісьменнікаў у гэты час на «туманным Альбіёне» з'яўляюцца першыя англійскія палацавыя рэзідэнцыі ў стылі рэтраспектыўнай готыкі Страўбэры-Хіл (1750 г.) і Фонсіл-Эбі (1796–1807 гг.).

Вялікую значнасць у рэзкім пераломе ў адносінах да готыкі як выдатнага эпахальнага архітэктурнага стылю і яго рэтраспектыўнага ўсталявання ў архітэктурнай практыцы другой паловы XIX ст. мелі працы англійскіх тэарэтыкаў мастацтва Джона Рёскіна (1819–1900) і Уільяма Морыса (1834–1896). Вешчуны готыкі ў Еўропе, яны ўсвядомілі ў забытым «варварскім старажытным мастацтве» арганічнае адзінства жыцця і мастацкай творчасці, адпаведнасць духоўнасці і тэктанічнасці. Яны бачылі ў готыцы «арыстакратычнае мастацтва для ўсіх», адчуваючы ў ёй найбольш глыбокае адлюстраванне свабоды мастацтва і вольнасць творчай фантазіі, нястрыманага ніякімі кайданамі вымыслу і натхнення [212]. Дзякуючы французскаму гісторыку архітэктуры Віоле-ле-Дзюку (1814–1879) гатычны стыль пачалі цаніць не толькі за яго дэкаратыўна-эстэтычныя якасці і сімвалічны сэнс, але і за канструкцыйную і дасканалую функцыянальнасць.

Зварот да архітэктурных форм готыкі з'явіўся праявай узрастаючай нацыянальнай свядомасці: новыя адносіны да гісторыі, новае маштабнае гістарычнае мысленне, якое прымушала асэнсоўваць сябе не толькі ў гістарычным часе, але і прасторы (праз архітэктуру). Эстэтычная думка мастацкага рамантызму развівалася пад уплывам трох паўстанняў супраць царызму – 1830–1831, 1848 і 1863–1864 гг. Іх паражэнне суправаджалася наступам дзяржаўна-імперскай рэакцыі, жорсткай хваляй рэпрэсій, што прывяло да вядомай сацыяльна-эстэтычнай пераарыентацыі мастацтва, нарадзіла ў асяроддзі дваранства спрыяльную глебу для утапічнага рамантызму, які ідэалізаваў як свецкае, так і сакральнае «прыгожае мінулае». У духоўным грамадскім жыцці другой паловы XIX ст. усталёўваліся разнастайныя формы ліберальнай і народніцкай утапічнай свядомасці.

Першы этап станаўлення «готыкі» ў беларускім дойлідстве (канец XVIII – першая палова XIX ст.) трэба характарызаваць як творча-асацыятыўны, гісторыка-навукова не абаснаваны. Дойліды ўражваюцца мноствам гісторыка-архітэктурных узораў, чэрпаных з розных крыніц. Але яны не шукаюць узораў для

стварэння цэльных ідэнтычных пабудоў, а запазычваюць характэрныя ўражваючыя дэталі і элементы, арыгінальныя кампазіцыйныя спалучэнні аб'ёмаў, з якіх магчыма скласці эфектную цэласць, дасягнуць уражання, адпаведнага патрабаванням рамантычнага густу. Не заўсёды яны задумываліся над паходжаннем гэтых элементаў, часам іх узнікнення, абумоўленасцю матываў, што прыводзіла да з'яўлення архітэктурных твораў, не заўжды стылёва цэльных, але цалкам арыгінальных і непаўторных. Запазычаныя з розных крыніц архітэктурныя матывы перапляталіся ў фантазіі аўтараў у арыгінальны архітэктурна-стылявы сімбіёз. Гэта была архітэктура выдуманая, яе мэтай было стварэнне эфекта нечаканасці і выпадковасці, уражання змрочнай таямнічасці, рамантычнай настальгічнасці.

У 1810–1830-я гг. гучаць першыя заклікі аб патрэбе навукова дасканалага вывучэння помнікаў мінулага і іх інвентарызацыі [213]. Паступова захапленне вывучэннем помнікаў старажытнасці, і готыкі ў прыватнасці, становіцца паўсюдным у Еўропе, асабліва ў Англіі (Ланглэй, Джэймс Эсэкс, Вартан). Выдатныя альбомы архітэктурных літаграфій пачынае выдаваць з 1839 г. англічанін Джозэф Нэш. У беларускае архітэктурнае асяроддзе малюнкі Дж. Нэша прыўносіць віленскі архітэктар Балеслаў Падчашынскі, сын вядомага педагога і тэарэтыка архітэктуры Віленскага універсітэта Караля Падчашынскага (1790–1860) [214]. Б. Падчашынскі сам працуе над вывучэннем роднай спадчыны і ў архітэктурнай практыцы засноўваецца на моднай гатычнай старажытнасці Дж. Нэша (інтэр'еры палаца С. Галіцына ў Старой Вёсцы ў Польшчы, 1859–1862 гг. [215]).

Высокую ацэнку гатычнай архітэктуры далі нямецкія даследчыкі першай паловы XIX ст. У Германіі прыгажосць і веліч гатычнага мастацтва пачынае адкрываць для сябе інтэлігенцыя ўжо ў другой палове XVIII ст. У 1771 г. выдаецца сачыненне «заклятага ворага блытаных гатычнах пабудоў» І. В. Гётэ, у якім ён пераацэньвае гэта магутнае мастацтва, выяўляючы гармонію і чысціню яго форм, «глыбокія суадносіны праўды і прыгажосці» [216]. Вялікі Г. Гейне таксама ўсхваляў веліч і магутнасць сярэдневяковага гатычнага дойлідства, «якое здолела нават каменнем авалодаць настолькі, што яно з'яўляецца нам у прывідным натхненні, так што і гэты цвярдзейшы матэрыял становіцца выразнікам хрысціянскага спірытуалізму» [217]. Віктор Гюго піша раман, у якім услаўляецца самы дасканалы з гатычных храмаў – сабор Парыжскай Маці Божай. І мноства архітэктараў ажыццяўляюць паломніцтвы ужо не ў Італію, а ў Францыю і Германію. Менавіта так паступалі рускія «пенсіянеры» таго часу (Бенуа-айцец, Разанаў, Кракау і інш.) і некаторыя беларускія дойліды (Б. Падчашынскі і інш.). Да свайго магутнага нацыянальна-гатычнага сярэднявечча звяртаюцца і самі французскія дойліды («кафедральны стыль»), якія ўпэўнены, што «гістарычныя помнікі, якімі пакрыта французская зямля, выклікаюць здзіўленне і зайздрасць культурнай Еўро-

пы» [218]. «Нявольнікам» готыкі быў вядомы англійскі архітэктар сярэдзіны XIX ст. Дж. Г. Скот – аўтар шэрагу праектаў рэтрагатычных храмаў.

«Полымя» віктарыянскай готыкі ахапіла і архітэктуру Паўночнай Амерыкі пасля грамадзянскай вайны 1861–1865 гг. На працягу ўсяго XIX – пачатку XX ст. узмацняюцца і пашыраюцца культурныя сувязі паміж народамі розных краін. Квітнее англаманія – сталі моднымі арыстакратычныя ваяжы ў Лондан і Парыж з мэтай далучэння да жыватворнай крыніцы еўрапейскай будаўнічай культуры.

У Расіі архітэктары пераходзяць рубікон класіцызму і падхопліваюць усеагульнае захапленне готыкай таксама ў другой палове XVIII ст. «Гатычны густ» уражвае нават саму імператрыцу Кацярыну II, якая пад уплывам гэтага пачынае ствараць Царыцынскі палацава-паркавы ансамбль у Падмаскоўі (арх. В. І. Бажэнаў, 1775–1785 гг.), «псеўдаготыка» якога стала моднай ва ўсім палацава-сядзібным будаўніцтве імперыі [219]. Сваё афармленне рамантычны рэтраспектыўна-гатычны стыль набывае ў Расійскай імперыі ў 1830-я гг. [220]. Яскрава і своеасабліва ён увасабляецца першапачаткова ў архітэктуры падмаскоўных сядзіб, напрыклад Марфіна (арх. М. Д. Быкоўскі). Усю глыбіню перамен, якія адбыліся ў архітэктуры, адлюстраваў катэдж імператара Мікалая I, узведзены ў духе англійскай готыкі ў 1827–1829 гг. у пецяргофскай Александрыі (арх. А. Менелас, маст. Д. Б. Скоці). У гатычнай даўніне архітэктарамі Бернардам і Гіпіусам будуецца ў Пецярбургу евангеліцкі шпіталь з царквой. У гэтым стылі ў 1902 г. вядомым архітэктарам Л. М. Бенуа праектуецца вакзал ў Пецяргофе [221]. У 1840–1860-я гг. рамантычная стылізацыя «пад готыку» ўкараняецца праз касцельнае будаўніцтва далёка на ўсход Расійскай імперыі. Вядомыя рускія дойліды ўзводзяць: Г. А. Басэ – «гатычныя» кірхі ў Барнауле (1857–1861 гг.) і Томску (1857–1859 гг.), Г. С. Вяршынін – касцёл у Омску (1876 г.), І. Ф. Тамулевіч – у Іркутску (1881–1884 гг.) і шмат іншых.

Перайманне сярэдневяковай готыкі і раманскай архітэктуры было ўласціва і для Прыбалтыкі, якая мела такія яркія ўзоры сапраўднай старажытнай готыкі, як касцёлы св. Ганны і бернардзінцаў у Вільне [222]; гарадская ратуша ў Рызе (арх. Бейн). У гатычным гусце ў 1889 г. узводзіць жылы дом у Таліне (вул. Тынісмягі, 10) архітэктар Р. Вількен.

Пераацэнка гатычнай архітэктуры на Беларусі праходзіла ў складанай і супярэчлівай барацьбе класіцызму і рамантызму яшчэ з другой паловы XVIII ст. Менавіта з готыкай звязана найбольш ранняя праява не прагматычнага і утылітарнага, а паэтычнага і рамантычнага погляду на архітэктуру. Ідэалізацыя і мадэрнізацыя гатычнай архітэктуры зусім натуральна для XIX – пачатку XX ст. з-за відавочнага ўпадку архітэктуры класіцызму і адсутнасці новага стылю, а эклектычныя будынкі відавочна ўступаюць велічным збудаванням мінулага. Зварот да ўзвышана духоўнай архітэктуры, якая ўражвае эмацыянальна, з'явіўся рэакцыяй на мяшчанскаказённы класіцызм мікалаеўскага

часу, яго жорсткую рэгламентацыю. Як пісаў А. К. Талстой:

«В мои года хорошим было тоном
Казарменному типу подражать,
И четырем или шести колоннам
Вменялось в долг шеренгою торчать
Под неизменным греческим фронтоном...»

Звяртанне да готыкі, эстэтычная каштоўнасць якой прызнаецца для ўсіх часоў і народаў, абумоўлівалася панаваннем у грамадстве сентыментальна-рамантычнага светапогляду. Да пачатку XIX ст. сярэдневяковая готыка ўжо мела нейкую гістарыяграфію, аднак яе рамантычная канцэпцыя больш вылучаецца не навукай, а літаратурнымі коламі грамадства, дзякуючы чаму яна праіснавала амаль да пачатку XX ст. Менавіта рамантычная літаратура таго часу праслаўляла сярэдневяковую готыку, стварыла вакол яе асаблівы арэол ідэальнага архітэктурнага стылю. У 1830-я гг. цікавасць да готыкі выклікаюць раманы Вальтэра і В. Скота, апошні з якіх, па словах М. В. Гогаля, «першы абтрос пыл з гатычнай архітэктуры і паказаў свету ўсе яе годнасці» [223]. Грамадскую зацікаўленасць готыкай прадэманстраваў і надрукаваны ў 1831 г. раман В. Гюго «Сабор Парыжскай Божай Маці», у якім шэдэўр архітэктуры прадстае ўвасабленнем часу, вынікам працы тысячагоддзяў. П. Я. Чаадаеў бачыў у гатычным дойлідстве цудоўную праяву магутнасці чалавечага розуму, якому было прысуджана ў манументах «узвысіцца да велічы самой прыроды» [224]. За ім М. В. Гогаль захоплена ацэньвае готыку як такую з'яву, «якой яшчэ ніколі не нараджаў густ і ўяўленне чалавека» [225]. Вялікі пісьменнік аддаваў перавагу гатычнай архітэктуры яшчэ і таму, што «яна болей дае разгула мастаку» [226].

Агульнапрынятай гатычная рэтраспекцыя становіцца ў другой палове XIX ст. Зацікаўленасць готыкай абумоўлівалася панаваннем у эстэтычным мысленні катэгорыі маляўнічасці, адпавядала сентыментальна-рамантычнаму светапогляду грамадства, настальгіі па дэкаратыўнасці, старажытнай архітэктурна-стылявой чысціні. Беларуска-польскі паркабудаўнік А. Іджкоўскі пісаў: «Сярод паркаў англійскіх сапраўды бачым многа пабудоў гатыцкіх,... але пабудовы гэтыя яшчэ далёкія ад сапраўднай зграбнасці прапорцый, якую з часам пры ўдасканаленні безумоўна дасягнуць магчыма» [227]. Прычынамі шырокамаштабнай гатычнай рэмінісцэнцыі з'явіліся вялікая гібкасць і варыянтнасць сродкаў і прыёмаў формаўтварэння, маляўнічасць гатычнага будынка, незалежнасць нястрымнага вертыкальнага парыву і, безумоўна, рамантычныя мары новай эпохі капіталізму. Вяртанне да готыкі зусім не патрабавала бяздумнага запазычання і капіравання, а заклікала ўдыхнуць высокамастацкія прынцыпы сярэдневяковай будаўнічай культуры ў паміраючае мастацтва. Шматлікія папрокі рэтраспектыўнай готыкі ў кампілятывізме абсалютна няслушныя, бо мы не знойдзем аналогій ці падабенства ні на Парыжскі, ні Рэймскі саборы, ні на якія-небудзь іншыя архітэктурныя шэдэўры заходнееўрапейскага сярэднявечча.

У выніку сваёй «сцэнічнай» дзейнасці готыка выступае як фан-

тастычнае, святочнае, у нейкай ступені гратэскнае архітэктурнае мастацтва. Асаблівасці і магчымасці стральчатай аркі – базавага элемента стылю – нарадзілі эстэтычнае ўсведамленне накіраванасці асноўных архітэктурных элементаў будынка ў вышыню.

Рэпертуар архітэктурных форм на раннім этапе аднаўлення стылю быў дастаткова сціплым і абмяжоўваўся аркай стральчатай абмалёўкі, контрфорсамі, востраканцовымі шпілямі і фіяламі, ступеньчатымі шчытамі, высокімі дахамі. З развіццём гісторыка-архітэктурнай навукі гэты арсенал значна пашырыўся. Вытокамі натхнення для праектантаў становяцца шматлікія цудоўна ілюстраваныя выданні архітэктурных альбомаў і атласаў. На выкарыстанні альбомных узораў менавіта і базіраваўся творчы метад дойлідаў. Мастацкая выразнасць дасягалася і за кошт высакаякаснай цаглянай муроўкі, «замшэлых» вапнавых блокаў, абліцовачных матэрыялаў. Рэтраспектыўная готыка мела іншыя канструкцыйныя асновы, чым сапраўдная гатычная архітэктура, узяўшы ад апошняй толькі некаторыя элементы дэкору і шырока выкарыстоўваючы стральчатую арку як дэкаратыўны элемент. Магчымасці стральчатага скляпення, прынцып унутранай узаемасувязі і ўзгодненасці ўсіх частак будынка былі выкарыстаны дойлідамі для стварэння грандыёзнага і велічнага архітэктурнага інтэр'ера, афарбаванага асаблівым, эмацыянальна ўзвышаным тонам.

Пашырэнню гатычна-стылявой рэтраспекцыі ў касцельнай і палацава-сядзібнай архітэктуры Беларусі спрыяла нацыянальна-культурная самасвядомасць шляхецтва. Для Польшчы другой паловы XIX ст. гэта мела асаблівую значнасць, таму што грамадска-палітычныя катаклізмы і рэаліі патрабавалі новых спосабаў нацыянальна-групавой ідэнтыфікацыі ва ўмовах Расійскай імперыі. Адным з іх, хоць, безумоўна, і другарадным, была архітэктура. Крах свабодалюбівых надзей і ілюзій пасля паражэння паўстанняў 1830–1831, 1848 і 1863–1864 гг. афарбаваў рамантызаванай марай усе бакі культурнага і інтэлектуальнага жыцця грамадства. Зварот да готыкі – гэта своеасаблівая форма адмаўлення, а ў пэўных выпадках і завуаліраванага палітычнага бунту. Для беларускіх палякаў готыка з'яўлялася сінонімам іх лацінскай культуры, сувяззю Польшчы з Захадам, супрацьстаяннем візантыйскай культуры мясцовага праваслаўнага насельніцтва. Арыентацыя на готыку, як на магутнае ўвасабленне каталіцкай сакральнасці, была натуральная для пераважнай большасці землеўласнікаў, спрадвеку латынізаваных і акаталічаных. Невыпадкова першыя «гатычныя» пабудовы з'явіліся не ў сталіцах, а ў загарадных палацава-сядзібных рэзідэнцыях арыстакратыі, у іх «англійскіх» парках. Землеўласнікі і буржуа, якія вандравалі па Еўропе, навязвалі архітэктарам гатычны мастацка-стылявы дыктат, плануючы свае рэзідэнцыі, сядзібна-паркавыя ансамблі. Адносіны да готыкі становяцца своеасаблівым крытэрыям для вызначэння культурна-эстэтычнай арыентацыі дойліда ці

заказчыка, сведкам далучэння да агульнапрынятага добрага густу. Заходнехрысціянскія храмы сібірскага і дальнеўсходняга рэгіёнаў імперыі ў другой палове XIX ст. былі выкананы ў традыцыях польскай рэтра- і неаготыкі, ідэйна-мастацкі і рэлігійна-сімвалічны змест якой выражаў нацыянальна-канфесійную прыналежнасць пасяленцаў і перасяленцаў, ссыльнага кантынгенту.

Палітычна-ідэалагічнымі меркаваннямі абумоўлена і будаўніцтва палаца ў Косаве, бо размешчаны ён непадалёку ад гістарычнай сядзібы Касцюшкаў ва ўрочышчы Мерачоўшчына (Івацэвіцкі р-н Брэсцкай вобл.). Менавіта ў такой «садружнасці» адлюстраваў абедзве сядзібы польскі мастак-краязнаўца Н. Орда ў другой палове XIX ст. [228]. Гэта была цудоўная магчымасць задаволіць не толькі натуральнае эстэтычнае пачуццё сродкамі архітэктуры, але і далучыцца да нацыянальнай гісторыі, а значыць, і авеяць сваю рэзідэнцыю аўрай і водарам мінуўшчыны – адчуць галасы далёкіх продкаў.

Звяртанне да сярэдневяковай готыкі было цесна звязана са сцвярджэннем канцэпцыі нацыянальнага архітэктурнага стылю ў шэрагу еўрапейскіх краін. Гэта тэндэнцыя перш за ўсё выступае яшчэ ў XVIII ст. у Вялікабрытаніі. Выдатны англійскі архітэктар-гатыст Дж. Г. Скот, вядомы як стваральнік пратэстантскага касцёла св. Мікалая ў Гамбургу, сцвярджае адраджэнне «готыкі» «як часткова рэлігійнае, так і часткова патрыятычнае» ў сваёй кнізе «Recollection», выдадзенай у 1879 г. На канціненце нацыянальны тэўтонскі характар гатычнай архітэктуры сцвярджаецца ў Германіі. Народна-патрыятычная семантыка французскай рамантычнай готыкі («стыль трубадур») адзначаецца ў 1770 г., калі яна становіцца вельмі папулярнай у тэатральных дэкарацыях, паркавай архітэктуры, кніжнай графіцы. У адным з рапартаў французскаму каралю ў 1831 г. дакладаецца: «Гістарычныя помнікі, якімі пакрыта французская зямля, выклікаюць здзіўленне і зайздрасць культурнай Еўропы... Францыя не павінна быць пазбаўлена гэтай выдатнай часткі сваёй славы» [229]. Выступаючы ў кожнай краіне як сімвал нацыяналізму, «готыка», па сутнасці, набывае інтэрнацыянальны характар. У Францыі яна такой і лічылася сучаснікамі, як сімвал своеасаблівага інтэрнацыяналізму, людскога братэрства, дэмакратызацыі і рэвалюцыйнага ўздыму: «...яе прынцыпам з'яўляецца эмансіпацыя свабоды, духа яднання і садружнасці ў адчуваннях цалкам родасных і цалкам народных. З'яўляецца мяшчанскай і, да таго ж, з'яўляецца французскай, англійскай, нямецкай» [230].

Шырокамаштабнае распаўсюджванне гатычнага рэтраспектывізму на Беларусі, безумоўна, знаходзілася ў рэчышчы і польскага нацыянальна-культурнага і рэлігійна-каталіцкага рамантызму (першая «гатычная» пабудова ў Польшчы з'явілася яшчэ ў 1764 г.). Вядома, што барацьба з крыжакамі і адсутнасць цесных сувязей з Захадам і ўсім каталіцкім светам былі прычынамі таго, што архітэктурная готыка на сярэдневяковай Беларусі не атрымала шырокага распаўсюджвання і з'явілася тут у рудыментар-

ным выглядзе толькі ў другой палове XV ст., набыўшы цалкам своеасаблівую трактоўку. Для Беларусі, якая з-за гістарычнага лёсу не прайшла ў сваім архітэктурным развіцці стадыі готыкі, вобразная рэстаўрацыя гэтага сярэдневяковага стылю не была зваротам да спрадвечна нацыянальных вытокаў. І калі Цэнтральная і Заходняя Еўропа была «засеяна» помнікамі гатычнай даўніны, якія служылі натхнёнымі рарытэтамі для пераймання, то на Беларусі такіх амаль не было. Але было пажадана ўвасобіць нацыянальную свядомасць па падабенству «адукаванай Еўропы».

Затое для Польшчы гэта было натуральным і зразумелым, бо з'яўлялася ў вызначанай меры зваротам да ўласнага нацыянальнага мінулага і велічы яго архітэктурных шэдэўраў. Папярэднікамі новай стылявой з'явы былі польскія архітэктары Х. Айгнер і С. Саракоўскі. Да інтэрпрэтаванага гатычнага формаўтварэння звяртаецца жывая і творчая думка, напружаная інтэлектуальная праца іх суайчыннікаў: Ш. Б. Цуга, Я. Ліндсэя, Я. Кубіцкага, І. Графа. Усе яны індывідуальна і дастаткова адвольна трактавалі гатычныя формы не толькі ў залежнасці ад сваёй творчай манеры, але і ў адпаведнасці з тым ці іншым этапам развіцця гэтай рамантычнай галіны архітэктуры. Праектаванне асноўнай масы каталіцкіх касцёлаў ажыццяўлялася ў Віленскай духоўнай кансісторыі, дойліды якой пераважна былі выхадцамі з Польшчы. Натуральна, што ў гэтай галіне будаўніцтва цалкам пануе польская архітэктурная школа, нягледзячы на тое, што некаторыя з іх атрымалі адукацыю ў Пецярбургскай Акадэміі мастацтваў (напрыклад, С. Шылер). Многія архітэктары засвойвалі гатычнае мастацтва на Захадзе, асабліва ў Парыжы. Парыжскую акадэмію архітэктуры ў 1909 г. скончыў Л. І. Вітан-Дубейкаўскі, Парыжскую Акадэмію мастацтваў – віленскі дойлід Б. Падчашынскі (працаваў у Польшчы). З энтузіязмам адкрывае для сябе заходняе сярэднявечча таленавіты, ярка індывідуальны архітэктар Х. Марконі, які публічна адмаўляўся ад гэтага стылю [231], аднак шырока выкарыстоўваў арсенал гатычных архітэктурных форм. Сярод дойлідаў, якія працавалі на Беларусі ў перыяд гістарызму, не было не пакінуўшых твора ў модным гатычнай манеры, бо валоданне ёй было ўсеагульна абавязковым. Готыка з'яўлялася асновай творчасці і архітэктара А. Градзецкага, які трапіў на службу ў будаўнічае аддзяленне Гродзенскага губернскага праўлення ў 1839 г. [232] Сваё разуменне сярэдневяковай гатычнай архітэктуры ён дэманструе ў палацы ў Даўгаполлі (1845–1850 гг.), сядзібах у Аляшэвічах (1850–1855 гг.), Нізінах, Масалянах, Самуйлавічах, флігелі і капліцы ў маёнтку Крэмянец і інш.

Пры ўсім прафесіяналізме творчасці гэтай плеяды дойлідаў трэба адзначыць, што ў асноўным яны культывіруюць «партрэт» готыкі, следуючы звычайным для гэтага стылю ўяўленням. У выніку, пры ўсёй індывідуалістычнай разнастайнасці архітэктурных твораў, іх «гатычным» пабудовам уласцівы нейкі агульны адбітак, які згладжвае вастрыню непаўторнасці.

Пасля царскіх талерантных указаў 1896, 1901 гг. і 17 красавіка 1905 г. і абвешчанай верацярпімасці пад лозунгам «свабода сумлення» на Беларусі набывае шырокае распаўсюджванне касцельнае будаўніцтва. Афіцыйна выдаецца «дазвол на будаўніцтва і аднаўленне малітоўных будынкаў і храмаў усялякіх веравызнанняў» [233]. Генерал-ад'ютант Троіцкі ў сакавіку 1901 г. «сакрэтна, цыркулярна» дакладвае гродзенскаму губернатару: «З часу васпаследавання Высачайшага павялення, зноў пакінуўшага рымска-каталіцкім Епіскапам права дазваляць рамонт і будаўніцтва новых парафіяльных касцёлаў, замест струхнелых, у Паўночна-Заходнім краі ідзе ўзмоцненая пабудова новых на месцы старых, перабудова і рамонт парафіяльных касцёлаў» [234]. За 1834–1910 гг. толькі ў Віленскай дыяцэзіі ўзведзена 118 новых каталіцкіх храмаў (99 мураваных і 19 драўляных), прычым пераважная іх большасць узнікае на мяжы XIX–XX стст. (у перыяд 1905–1910 гг. пабудавана 44 новых касцёла і 21 будуецца [235]).

Для каталіцкай царквы, якая на працягу XIX ст. падвяргалася значнаму ўціску з боку расійскай улады, готыка была ўвасабленнем не толькі вытокаў каталіцызму, настальгічнай памяццю найвышэйшага ўздыму і трыумфу ў далёкім сярэднявеччы, але актыўным і дзейсным сродкам прыцягнення ў яе ўлонне парафіян для аднаўлення страчаных у XIX ст. рэлігійна-ідэйных пазіцый. Як праваслаўная царква ў формах старажытнарускага дойлідства, так і каталіцызм у гатычнай архітэктуры знайшоў уражальную эстэтычную выразнасць, якая павінна была садзейнічаць абуджэнню не толькі рэлігійнага, але і эстэтычнага пачуцця і тым самым узмацніць уплыў веры. Мастацтва гатычнага сабора ўяўляецца найбольш яркім, канкрэтным і вобразным увасабленнем рэлігійнага натхнення. Абсалютная большасць касцёлаў XIX – пачатку XX ст. на Беларусі выканана ўрэтраспектыўна-гатычным стылі.

Важна адзначыць: калі праваслаўнае культавае будаўніцтва стымулявалася дзяржаўнай казной, дык каталіцкае насельніцтва ажыццяўляла касцельнае будаўніцтва на добраахвотныя ахвяраванні вернікаў і шэрагу мецэнатаў. Гродзенскаму губернатару дакладвалі: «Выдаткі на гэта (каталіцкае будаўніцтва. – *А. К.*) амаль выключна прыпадаюць на прыхаджан сялянскага саслоўя, якія аблагаюць сябе зборамі па прыгаворах, на гэтую рэч складаемым. Самаабкладанне сялян, пры тым у значных памерах, не можа не падрываць іх плацёжныя здольнасці для ўносу казённых і грамадскіх збораў» [236], «настаяцелі касцёлаў збіраюць грошы з сялян на аднаўленне касцёлаў без усякіх прыгавораў... добраахвотнымі ахвяраваннямі» [237], «настаяцелі касцёлаў інкогніта складаюць прыгаворы сярод сялян па збору сродкаў на будаўніцтва новых касцёлаў пры абрадзе... ці на споведзях», «сяляне-каталікі пад уплывам ксяндзоў хаваюць ад Міравых пасрэднікаў суму збору з іх» [238]. Будаўніцтва касцёлаў праходзіла пры агульным рэлігійна-будаўнічым энтузіязме. Уклады на будаўніцтва храмаў лічыліся богаўгоднай справай.

Цікава адзначыць, што праваслаўнае культавае будаўніцтва ў Бе-

ларусі не ўспрыняла гатычныя формы. Сапраўдная сярэдневяковая готыка была непрымальнай для праваслаўнага дойлідства, майстры якога ніколі не зыходзілі ў сваёй творчасці з гэтага іншаземнага стылю каталіцкага свету. Але зацікаўленасць готыкай была настолькі ўсеагульнай, што нават для будаўніцтва царквы Аляксандра Неўскага ў Гродне прапаноўваецца «гатычны густ». У гэтай сувязі 15 красавіка 1866 г. на імя гродзенскага губернатара паступае рапарт: «...у гонар захавання каштоўных дзён Аўгусцейшага Нашага Манарха ад пагражаючай Яго Вялікасці небяспекі мяркуецца збудаваць у горадзе Гродна на Гарадавым плацу невялікую царкву ў гатычным густе ў імя Аляксандра Неўскага» [239]. Зразумела, што пад «гатычным густам» меўся на ўвазе «старажытнарускі».

У 1830-я гг. класіцызм зведвае першы адчувальны ўціск эклектыкі. Строгія каланады і цяжкія антаблементы, якія сімвалізавалі непахіснасць, чапурыстасць арыстакратычнага быцця, здаюцца сумнымі і казённымі. З цягам часу са шляхецкіх сядзібных паркаў, неад'емных ад беларускага вясковага ландшафту, іх партатыўных прысядзібных «сабораў» гатычныя формы перайшлі ў буйнамаштабную парафіяльную касцельную і люцеранскую архітэктуру.

Напачатку адбывалася гэта вельмі нясмела. Узводзіліся будынкі сімбіёзнага класіцыстычна-гатычнага характару пераважна праз увядзенне стральчатых праёмаў і аркатур. Толькі праз выкарыстанне стральчатых аконных праёмаў адчуваецца ўплыў гатычнага сярэднявечча ў касцёле Бязгрэшнага Зачацця ў в. Квасоўка (Гродзенскі р-н), узведзеным у 1872 г. Да найбольш ранніх праяў гатычнага рэтраспектывізму ў архітэктуры Беларусі належыць аднесці Спаса-Праабражэнскі касцёл у в. Новая Мыш (Баранавіцкі р-н Брэсцкай вобл.), пабудаваны ў 1824 г. князямі Сапегамі на месцы драўлянага храма 1641 г. [240]. У архітэктуры збудавання адбылася дыфузія позняга класіцызму і ўваходзячай ў моду готыкі. У выніку ні пакідаючы свае пазіцыі класіцызм, ні народжаная рамантычная готыка так і не раскрыліся ва ўсёй сваёй паўнаце. Калі на галоўным фасадзе цалкам пануе магутны васьмікалонны порцік, дык сам карабель храма відавочна «плыве» ў іншым стылявым напрамку – у рытме гатычных стральчатых арак вокнаў і ступеньчатых контрфорсаў у прасценках.

Раннія і нясмелыя адносіны да готыкі ўвасобіліся ў архітэктуры парафіяльнага Ушэсцеўскага касцёла ў в. Вялікія Эйсманты (Бераставіцкі р-н Гродзенскай вобл.), узведзенага ў 1849–1850 гг. пад кіраўніцтвам ксяндза М. Сезяноўскага ў стылі пакідаючага свае пазіцыі класіцызму. Яго капітальная перабудова ажыццяўляецца ў 1905–1910 гг. на сабраную прыхаджанамі суму ў амаль 42 тысячы рублёў [241]. Архітэктурная стылістыка прамавугольнага ў плане храма з кубападобнай апсідай і сакрысціямі вызначаецца эклектычным спалучэннем класіцыстычных і гатычных рэмінісцэнцый – чатырохкалонны дарычны порцік і арачныя нішы-эксэдры галоўнага фасада суседнічаюць з гатычнымі стральчатымі вокнамі бакавых плоскасных фаса-



Але трэба было знайсці такі тып каталіцкага храма, які б у поўнай меры быў здольны адлюстраваць усю глыбіню хрысціянскай веры. Такі «гатычны» касцёл стаіць каля в. Раўбічы пад Мінскам. Дакументальная аповесць пра яго пачынаецца з «Царкоўнага летапісу Халяўшчыцкай Успенскай царквы Мінскага павета», пачатага ў 1866 г. і скончанага ў 1901 г. [242]. Прадоўжана яна ў «Апісанні цэркваў і прыходаў Мінскай епархіі»: «Будаў-

136. Рэтрагатычныя касцёлы: Праабражэнскі, в. Новая Мыш, і Ушэсцеўскі, в. Вялікія Эйсманты



даў. Аналагічны сімбіёз назіраецца і ў трактоўцы інтэр'ера храма, падзеленага чатырма парамі драўляных слупоў на тры нефы. Цэнтральны неф перакрыты цыліндрычным скляпеннем з размалёўкай, бакавыя – плоскай столлю. У «гатычным» стылі вырашаны драўляны алтар цэнтральнага нефа, бакавыя – з элементамі класіцызму і барока. На класічную аркатуру ўзняты хоры з арганам.

ніцтва існуючага касцёла было пачата ў 1858 г. і скончана ў 1862 г. Пабудова ажыццяўлялася з дазволу грамадзянскага начальства на суму, сабраную ад розных дабрачынцаў... пад назіраннем мясцовага камітэта з навакольных памешчыкаў, прадстаўніком якога была графіня Марыя Тышкевіч, народжаная Радзівіл. На пабудову выкарыстана да 18 тысяч рублёў серабром» [243]. Аднак у су-

вязі з паўстаннем 1863 г. касцёл быў зачынены і 13 лістапада 1866 г. пераасвячоны пад праваслаўную Успенскую царкву [244]. Архітэктура касцёла сведчыць аб тым, што яго аўтар быў непрафесійным дойлідам: летапіс прыпісвае аўтарства ксяндзу Антонію Варанцову – настаяцелю папярэдняга драўлянага храма, які захапляўся «сталярнымі работамі»: «Аднойчы ён явіўся да суседніх памешчыкаў з планам у руках на пабудову сучаснай мураванай царквы, ... ён яшчэ паспеў падрыхтаваць амаль увесь будаўнічы матэрыял для касцёла, але не быў будаўніком самаго храма. У 1856 г... ён памёр» [245] (быў пахаваны ў склепах касцёла). Аўтар летапісу апісвае выгляд храма ў1866 г.: «Царква мураваная болей ў гатычным стылі; на пярэднім фасадзе маюцца дзве піраміда́льныя вежы... пасярэдзіне іх некалькі ніжэйшы, але таксама высокі франтон. Вежы і франтон пакрыты белай англійскай бляхай, упрыгожаны карнізамі і фрэскамі, а наверсе – бляшанымі крыжамі. Унізе фронтона, паміж вежамі, у пілястрах знаходзяцца ўваходныя дзверы з карнізамі над імі і паўкруглай аркай, а вышэй яе, пад такой жа аркай, упрыгожанай карнізамі і фрэскамі, – круглае вялікае акно. Два прыдзела, з правага боку алтара – для дзяка, з левага – для рызніцы, надаюць царкве крыжападобны выгляд. Царква з прыдзеламі пакрыта бляхай і афарбавана пад чырвоны колер фарбай камас на алеі» [246]. З асаблівай увагай аўтар апісвае вокны касцёла, якія мелі даволі своеасаблівы малюнак з выпісанымі ў іх вітражнымі крыжамі, набранымі з пунцовых, фіялетавых, блакітных, жоўтых, зялёных шыбін.

Раўбіцкі касцёл – помнік архітэктуры рэтраспектыўна-гатычнага стылю. Манументальны аднанефавы з капліцамі каля алтара будынак на магутным бутавым цокалі. Галоўны фасад фланкіраваны трох'ярускімі васьміграннымі вежамі з шатровымі завяршэннямі. Высокі шмат'ярусны атыкавы франтон паміж імі падкрэслівае форму стральчатага ўваходнага партала з ганкам з часанага каменя. У дэкоры галоўнага фасада выкарыстаны накладныя трох'ярусныя пілоны з перакінутымі паміж імі стральчатымі броўкамі. Над парталам – круглы аконны праём у выглядзе гатычнай «ружы». Рытм бакавых фасадаў ствараецца чаргаваннем магутных контрфорсаў і стральчатых аконных праёмаў з фігурнымі дубовымі пераплётамі і вітражамі. Багацце раскраповак, вітражоў надае фасадам дэкаратыўна-каларыстычную выразнасць. Элементы архітэктурнага дэкору (карнізы, ліштвы, абломы) вырашаны спрошчана. Прастора інтэр'ера перакрыта стральчатым скляпеннем на падпружных арках з люнетамі. Распор скляпення ўтрымліваюць бакавыя пілоны, якія адпавядаюць вонкавым контрфорсам. Пры ўваходзе на двух квадратных у сячэнні слупах размешчаны хоры, якія звязаны з залай лесвіцай усходняй вуглавой вежы. Алтарная частка інтэр'ера асветлена вялікім стральчатым акном. У архітэктуры раўбічскага касцёла ўвасобілася адна з характэрных рыс рэтраспектыўна-гатычнага стылю – ігнараванне канструкцыйных будаўнічых заканамернасцей сярэдневяковага стылю. Дойлід перш за ўсё зацікаўлены эмацыя-



У цэнтры в. Гожа (Гродзенскі р-н) размешчаны невялікі Петра-Паўлаўскі касцёл, будаўніцтва якога было пачата ў 1862 г. з бутавага каменя. Дазвол на заканчэнне будаўніцтва Гродзенскае губернскае праўленне дало ў 1865 г. [247]. Вясковая святыня апяразана нізкай мураванай агароджай з брамай, выкладзенымі з таго ж мясцовага бутавага каменя, пасадкамі дрэў. Збудаваны ў стылі рэтраспектыўнай готыкі. Сваю сакральную прыналежнасць дэманструе галоўным фасадам – трыма крыжамі над цэнтральным двухсхільным шчытам і шатрамі бакавых (васьмярык на чацверыку) вежаў. Іх

137. Рэтрагатычныя касцёлы: Петра-Паўлаўскі, в. Гожа, і св. Мацвея, в. Раўбічы



нальнай выразнасцю, рамантычнай узнёсласцю архітэктурнага вобраза – якасці, якія ў сярэдневяковай готыцы дасягаліся аблегчанасцю будаўнічых канструкцый, а не надзвычай магутнымі і масіўнымі сценамі, вялізнымі архітэктурнымі плоскасцямі.

спічастыя (рысы готыкі) завяршэнні надаюць яму дынамічны сілуэт, вертыкальную кампазіцыйную накіраванасць. Вось сіметрыі франтальнага фасада выразна падкрэслена высокім і вузкім стральчатым перспектыўным парталам, які аб'ядноўвае сваёй прафіляванай і пабеленай ар-

кай прамавугольны ўваходны праём і акно хораў. Над парталам эфектна размешчана ляпная і пабеленая выява «Усёбачнае вока» – сонечныя прамяні графічна разыходзяцца па фактурнай бутавай муроўцы. Асацыяцыі са старажытнай саборнай готыкай выклікаюць стральчатыя нішы і іх спічастае абрамленне, аркатурны фрыз. Немудрагелістым спалучэннем адкрытай ружовай бутавай муроўкі і белых атынкаваных элементаў дэкору дасягнута каларыстычная выразнасць.

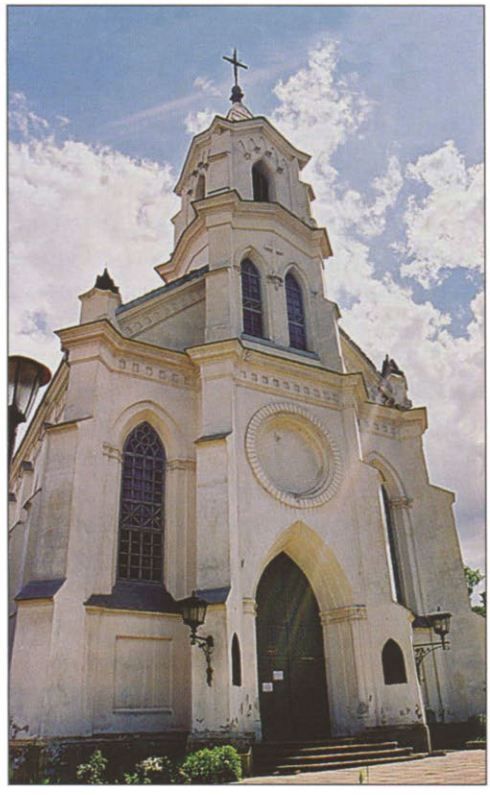
Крыжаўзвіжанскі касцёл у Мінску на Кальварыйскіх могілках пабудаваны ў 1839–1841 гг. архітэктарам Кабылінскім з цэглы па фундацыі абывацелькі з Ігуменскага павета Ганны Паўлікоўскай на месцы папярэдняга драўлянага храма, разабранага ў 1830 г. [248]. Быў адноўлены ў 1899 г. Як і належыць паломніцкаму храму гэтага тыпу, ён размешчаны на вяршыні могілак – выкладзены мураванымі плітамі пад'ём да яго павінен быў увасабляць шлях Хрыста на Галгофу – да месца свайго ўкрыжавання. Помнік архітэктуры рэтраспектыўнай готыкі: аднанефавы з невялікім трансептам і прамавугольнай апсідай храм пад высокім двухсхільным дахам. На галоўным фасадзе выступае двух'ярусная чатырохгранная пад двухсхільным дахам званіца. У яе першым ярусе – стральчаты ўваходны партал, другі ярус вылучаны стральчатым акном-біфорыумам і акном-ружай над ім. Бакавыя фасады расчлянёны стральчатымі вокнамі ў ліштвах. У дэкоры выкарыстаны рэльефныя крыжы.

«Гатычны» Троіцкі касцёл (Святога Роха, Залатагорскі) у Мінску ўздымаецца на Залатой горцы каля перакрыжавання пр. Незалежнасці з вул. Казлова. Першы Троіцкі касцёл быў пабудаваны з дрэва каралём Ягайлам, але 14 жніўня 1409 г. ён згарэў. Пасля закрыцця парафіяльных набажэнстваў у касцёле даміні-



138. Крыжаўзвіжанскі касцёл, Мінск

канцаў 19 ліпеня 1832 г. ксёндз Матэвуш Ліпіц перанёс службу ў невялікую капліцу на Залатой горцы, якая з 1842 г. стала парафіяльным касцёлам [249]. Нягледзячы на ўціск каталіцкага жыцця і забарону новага касцельнага будаўніцтва, біскуп Адам Вайткевіч 6 ліпеня 1861 г. здолеў атрымаць дазвол на пабудову новага мураванага касцёла, які быў узведзены за тры гады (1861–1864 гг.) па праекту акадэміка Пецярбургскай Акадэміі мастацтваў М. Сівіцкага, кіраваў будаўнічымі справамі ксёндз Ф. Гарбачэўскі. Цвінтар каля касцёла быў абнесены драўлянай агароджай з мураванай брамай, вырашанай у адзіным стылі з храмам. Святыня стаяла сярод зеляніны на адкрытым пляцы, удалечыні ад будынкаў, і не пакідала сучаснага прыкрага ўражання цеснаты. Вакол размяшчаліся могілкі (існавалі з 1796 г., у 1893 г. закрыты ўладамі). Касцёл перажыў страшэнныя нягоды, але выстаяў. Пры ім ксяндзом Сенчыкоўскім была заснавана знакамітая Школа арганістаў. Напачатку XX ст. касцёл ужо не ўмяшчаў усіх парафіян, таму ствараецца праект і камітэт па будаўніцтве новага касцёла. Але задуманы вялізны неагатычны касцёл перашкодзіла ўзвесці Першая сусветная вайна. Касцёл вырашаны аднанефавым аднавежавым, прамавугольным у плане аб'ёмам з пяцігранай апсідай і бакавымі сакрысціямі; накрыты двухсхільным дахам з вальмамі над апсідай. Галоўны фасад завершаны двух'ярусной чатырохгранай шатровай вежай-званіцай; вуглавыя ступеньчатыя контрфорсы завершаны невялікімі фіяламі. Уваход мае выгляд высока-





139. Троіцкія касцёлы, г. Мінск і в. Косава

га спічастага партала з акном-ружай над ім. Бакавыя фасады рытмічна расчлянёны стральчатымі вокнамі і контрфорсамі ў прасценках, апяразаны карнізам і фрызам. Цэнтральны неф і апсіда перакрыты цыліндрычнымі скляпеннямі з распалубкамі, нартэкс – крыжовым. Сцены крапаваны пілястрамі, аб'яднанымі карнізам. Начынне касцёла (алтар, амбон, хоры) таксама было выканана ў гатычных формах з дрэва і пафарбавана пад мармур. Над галоўным алтаром быў змешчаны старажытны абраз Маці Божай з Ісусам у металічнай аправе; бакавы правы алтар з цудатворнай скульптурай святога Роха, паабапал якой постаці святых Міхала і Габрыэля; бакавы левы алтар святога Антонія з фігурамі святых Лукаша і Яна. Спакой і веліч каталіцкай літургіі суправаджала гучанне аргана на хорах. Вокны дэкарыраваны арнаментальнымі вітражамі.

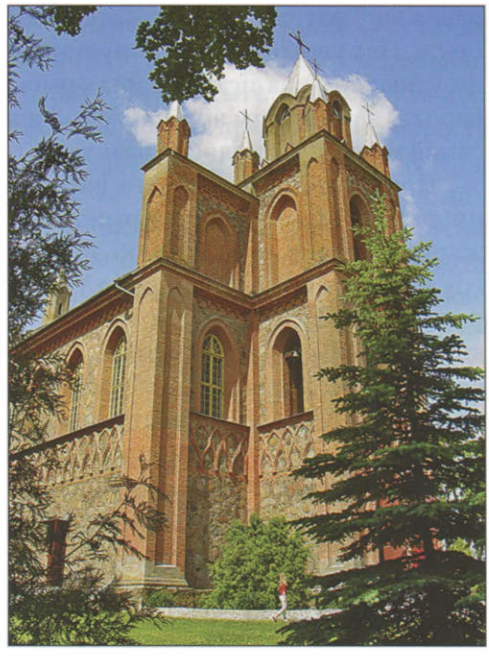
Троіцкі касцёл у г. Косава (Івацэвіцкі р-н Брэсцкай вобл.) пабудаваны ў 1878 г. на сродкі парафіян і прамыслоўца В. Пуслоўскага. Помнік архітэктуры рэтрагатычнага стылю вырашаны аднанефавым прамавугольным у плане аб'ёмам з ніжэйшай пяцігранай апсідай з дзвюма сакрысціямі. Галоўны фасад адзначаны чатырохгранай шатровай вежай-званіцай, крапаваны трайной стральчатай аркатурай і прарэзаны акном-ружай у прафіляванай стральчатай арке. Такой формы аркай і стромкім двухсхільным вімпергам вылучаны ўваход у храм. Бакавыя фасады рытмічна расчлянёны ступеньчатымі контрфорсамі, стральчатымі вокнамі з вітражамі.

Фасады французскіх гатычных сабораў былі пазбаўлены той экзальтаванай напружанасці форм і празмернай накіраванасці нямецкіх гатычных фасадаў у вышыню. Падкрэсліваючы ў ярусе парталаў арыентацыю фасада па восі і завастраючы франтон цэнтральнага з іх, французскія архітэктары пераносілі вертыкальны акцэнт на бакавыя вежы фасада, надаючы вокнам і аркам выцягнутыя стральчатыя формы і максімальна ўцягваючы ў вышыню скразныя праёмы вежаў. У цэнтры фасада, як правіла, размяшчалася акно-ружа, якое гарманізавала і стрымлівала вертыкальны рух архітэктурных форм, надаючы ім цэнтрабежны характар.

Асобную, не вельмі шматлікую групу складаюць бязвежавыя, прамавугольныя ў плане каталіцкія культавыя пабудовы – пераважна капліцы. Франтальныя фасады такіх будынкаў, як правіла, расчлянёны вертыкальна выцягнутымі пілястрамі або контрфорсамі, якія падпіраюць двухгранны шчыт даху.

Велічнасцю сваіх мас і лёгкасцю ажурнага архітэктурнага дэкору, урачыстай прасторай нефаў з узлётам скляпенняў, натхнёнай эмацыянальнасцю форм уражвае Петра-Паўлаўскі касцёл ў в. Жупраны (Ашмянскі р-н Гродзенскай вобл.), які пачаў будавацца з 1854 г. па фундацыі графа А. Чапскага. Неўзабаве будаўніцтва было спынена і скончана толькі ў 1875 г. [250]. Архітэктура манументальнага будынка мае выразныя рысы рэтраспектыўна-гатычнага стылю. Уражанне грандыёзнасці ўзмацняецца размяшчэннем храма на ўзвышанай пляцоўцы

ў цэнтры вёскі. Аб'ёмна-прасторавы выгляд касцёла даволі спрошчаны – накрыты двухсхільным дахам цагляны паралелепіпед, да якога з франтальнага боку далучаецца вежа. Але кантрастнае спалучэнне вялізных фасадных плоскасцей са стральчатымі вокнамі, блендамі і нішамі, ажурнымі аркатурнымі паясамі і фрызам, спрошчаным карнізам з гарадкамі і асабліва цёплая чырвона-вохрыстая колеравая гама будынка (спалучэнне высакаякаснай цаглянай і бутавай муроўкі з атынкаванымі архітэктурнымі абломамі) аказвае ўражлівае ўздзеянне на ўспрыманне вернікаў. Стрыманы гатычны рух уверх дасягаецца высокім, амаль падкарнізным размяшчэннем спічастых вокнаў, рытмічным нарастаннем вертыкальна выцягнутых нішаў на вуглавых пілонах галоўнага фасада і іх завяршэннем гранёнымі шатровымі фіяламі. Вертыкальнаму руху падпарадкавана тэлескапічная трактоўка вежы-званіцы, шацёр верхняга васьміграннага яруса, які ўзносіць да неба лаканічны лацінскі крыж. Франтальны фасад па баках вежы завершаны прамавугольным атыкам. Вуглы карабля храма і вежы крапаваны лапаткамі з арачнымі стральчатымі нішамі, завершаны дэкаратыўнымі фіяламі. Унутры шэсць магутных гранёных слупоў у выглядзе выцягнутага пучка акруглых абломаў падзяляюць залу храма на тры нефы. Цыліндрычнае і крыжовыя скляпенні мацуюцца на папярочных і падоўжных падпружных арках, якія пакрыты паліхромнай размалёўкай, кесонамі з ляпнымі разеткамі і гатычнымі нервюрамі. Касцельнае начынне выканана пе-





140. Петра-Паўлаўскі касцёл, в. Жупраны. Агульны выгляд і інтэр'ер

раважна ў рэтраспектыўна-барочным стылі. Над уваходам на трайную аркаду ўзнесены хвалістыя хоры (рысы барока) з невялікім арганам у той жа самай мастацка-стылявой трактоўцы.

Прыкладам арганічнага вяртання да готыкі з'яўляецца Крыжаўзвіжанскі касцёл у в. Уселюб (Навагрудскі р-н Гродзенскай вобл.), змураваны ў 1433(89) г. па фундацыі канюшага Вялікага княства Літоўскага А. Неміровіча. З 1576 па 1642 г. аддадзены Мікалаем Радзівілам пад кальвінскі збор, пасля зноў пераасвячоны ў касцёл. У выніку рэстаўрацыі ў пачатку XX ст. помнік архітэктуры готыкі набыў трох'ярусную шатровую вежу-званіцу (васьмярык на двух чацверыках), таксама вырашаную ў гатычных формах. Магутныя сцены змураваны ў гатычнай канструкцыйнай тэхніцы з гладкай цэглы на фундаменце, выкладзеным з валуноў, і былі ўмацаваны контрфорсамі (захаваліся на галоўным фасадзе). Плоскасць галоўнага фасада завершана спічастым крапаваным нішамі шчытам з фіяламі. Унутры памяшканні былі перакрыты гатычнымі зорчатымі скляпеннямі (абваліліся ў час пажару ў другой палове XVI ст.) і асвятляліся праз стральчатыя вокны. У тоўшчы сцяны галоўнага фасада зроблены вітыя ўсходы на хоры і паддашак.

Касцёл у г. Чэрыкаў (Магілёўская вобл.) быў узведзены ў стылі рэтраспектыўнай готыкі ў 1856 г. з цэглы на месцы папярэдняга драўлянага храма 1792 г., фундаванага Валадковічам [251].

Часта назіраецца афармленне інтэр'ераў у «готыцы» касцёлаў, выкананых у іншым стылі. Напрыклад, Ганнінскі касцёл у в. Лунна (Мастоўскі р-н Гродзенскай вобл.), узведзены ў формах класіцызму ў 1782 г., у 1895 г. насычаецца ўнутры сям'ю драўлянымі алтарамі ў стылі рэтраспектыўнай готыкі [252].

2.9. Неагатычны стыль

Найбольш магутнай праявай паэтычна-рамантычнага погляду на архітэктуру мадэрна Беларусі трэба лічыць неаготыку [253]. Усеагульнае захапленне менавіта гэтым стылявым напрамкам вызначалася пераваннем з сярэдзіны XIX ст. у эстэтычнай думцы катэгорыі «маляўнічасць». Рускі крытык У. В. Стасаў характарызуе будынкі ў неагатычным стылі пераважна як маляўнічыя, дэкаратыўныя: «Гэты від архітэктуры, які падаецца мастакамі ў выглядзе прыгожага аб'екта, існуе толькі для забавы ў некаторых пабудовах, прызначаных для дэкору садоў, як успамін аб архітэктуры варварскіх гатаў...» [254]. Шырокамаштабнае распаўсюджванне стылю неаготыкі, безумоўна, знаходзілася ў рэчышчы польскага культурнага рамантызму. Беларусь у выніку гістарычнага лёсу, не прайшла ў сваім культурным развіцці гатычнай стадыі архітэктуры. Таму зварот да неаготыкі не меў спрадвечна нацыянальных вытокаў. Затое для Польшчы аб'ектам архітэктурна-рамантычнай пажадлівасці з'яўлялася менавіта сярэдневяковая готыка, як

сімвал усталявання каталіцкага хрысціянства ў краіне і Еўропе. Вяртанне да форм готыкі было спробай вярнуць будаўнічаму мастацтву прыцягальнасць, зачараванне і экзатычную эмацыянальнасць. Рамантычная мода на англійскую готыку ў разнастайнасці мастацкіх з'яў на мяжы XIX–XX стст. мела найбольш адчувальную і шырокамаштабную рэалізацыю і была злучана з ідэалізацыяй сярэдневяковага мастацтва. На наш погляд, перавага гатычнага стылю ў гэты час была не толькі данінай модзе на архітэктурную Англію, але і задавальненнем настальгічнага жадання аднавіць стыль, які не «прагучаў ва ўсю моц» на Беларусі з-за панавання візантыйскага ўплыву на манументальную архітэктуру яе ранняга сярэднявечча.

Пачатак XX ст. – час узвядзення буйнейшых «гатычных» сабораў у Беларусі. У суседняй Польшчы таксама разгортваецца касцельнае будаўніцтва ў духе неаготыкі: касцёл пад Жэшавым (арх. С. Аджывольскі, 1902 г. [255]), Дабжэхаве (арх. Ц. Талоўскі, 1888–1892 гг.). Намаганні наблізіцца да стварэння «стылю англійскай готыкі» ажыццяўляюць у 1890-я гг. буйны маскоўскі дойлід Ф. В. Шэхтэль (асабняк на Спірыдонаўке ў Маскве, 1893 г.), А. А. Гваздзіцкі (касцёл Раства Багародзіцы ва Уладзівастоке, 1907–1914 гг.) і інш. Гатычную афарбоўку атрымліваюць вуліцы Прагі (дабудова кафедральнага сабора св. Віта і Петра-Паўлаўскага касцёла, касцёлы Людмілы і Пракопа, Ланнаў палац і інш.). У пачатку XX ст. правадыром неаготыкі ў Англіі стаў выдатны архітэктар Дж. Г. Скот.

Вырашальную ролю ў станаўленні гэтага напрамку касцельнага будаўніцтва адыгралі польскія дойліды, асабліва прадстаўнікі варшаўскай архітэктурнай школы: А. Іджкоўскі, Ф. Яшчалд, В. І. Нэйман, Х. Марконі, Ц. Талоўскі. Апошні нават выдае цэлы альбом сваіх літаграфаваных узорных праектаў касцёлаў у неагатычным стылі [256]. Яго авангардныя неагатычныя праекты ляглі ў аснову будаўніцтва ў пачатку XX ст. касцёлаў у Львове і Цярнопалі. Таленавіты, ярка індывідуальны архітэктар Х. Марконі адкрывае для сябе заходняе сярэднявечча і шырока выкарыстоўвае набор гатычных архітэктурны форм – стральчатыя аркі, контрфорсы, трохлістнікі, «ружы», завостраныя шпілі і фіялы. У сваёй творчасці ён «выпраўляе» спадчыну сярэднявечча, пераасэнсоўвае і перарабляе яе ў адпаведнасці з авангарднымі ідэйна-мастацкімі патрабаваннямі часу. З польска-літоўскай дыяспарай з сасланых за палітычныя выступленні пасяленцаў-палякаў каталіцкага веравызнання звязана касцельная неаготыка Дальнеўсходняга і Сібірскага рэгіёнаў імперыі [257]. Неагатычны стыль у касцельную архітэктуру Беларусі прыўносяць дойліды: Л. У. Вітан-Дубейкаўскі, які атрымаў адукацыю ў Акадэміі архітэктуры ў Парыжы (касцёл у в. Відзы); К. Вайцэхоўскі (касцёл у в. Васілішкі), У. А. Срока (капліцы ў вёсках Грандзічы, Лыскава); Плотнікаў (касцёл у г. п. Вялікая Бераставіца) і інш. Асвойваючы архітэктурную спадчыну мінулага, яны выбіралі найбольш эстэтычна каштоўнае і актуальнае, не абмяжоў-

валіся знешнім узнаўленнем форм і дэкору, а шукалі новыя кампазіцыйныя, прасторавыя і канструкцыйна-тэктанічныя заканамернасці. Выдазеныя ў Прыбалтыцы і Польшчы альбомы праектаў храмаў на падставе ўзораў заходнееўрапейскай архітэктуры служылі для губернскіх архітэктараў базай праектавання як прыходскіх, так і філіяльных касцёлаў і капліц.

Але сцвярджэнне стылю неаготыкі адбываецца не столькі праз запазычанне, колькі праз авангарднае інтэрпрэтаванне сярэдневяковых архітэктурных форм, праз пошук інтуітыўнай вобразнай асацыятыўнасці. Менавіта ў формах сярэдневяковай готыкі, арганічна звязанай з узвышанымі ідэаламі і духоўнасцю хрысціянства, дойліды знаходзяць неабходную гнуткасць і шматварыянтнасць сродкаў формаўтварэння, маляўнічасць, спалучаную з містычным, нястрымным імкненнем увысь. У неагатычнай архітэктуры найбольш ярка і выразна праявілася дынамічнасць архітэктурнай кампазіцыі – у вертыкалях, у нарастанні рытмаў стральчатых ніш і аконных праёмаў, ступеньчатых контрфорсаў і спічастых шпіляў (Петра-Паўлаўскі касцёл у Бабруйску). Часам у вертыкальны рух архітэктуры ўключалася і круглая скульптура. Выкарыстоўвалася надзвычай рэдкая, найбольш складаная гатычная канструкцыя – аркбутаны, але хутчэй не як канструкцыйны, а асацыятыўны элемент (касцёл у в. Гервяты, праект касцёла на Залатой Горцы ў Мінску, 1912 г.). Адна з найбольш яркіх асаблівасцей неагатычнай архітэктуры – выкарыстанне «дзікага» каменя для мастацкай выразнасці будынка (Казіміраўскі касцёл у в. Ліпнішкі, рэканструкцыя касцёла ў Браславе, касцёл у в. Стайкі). Але пры гэтым дойліды не здолелі дасягнуць сярэдневяковай аблегчанасці архітэктуры гатычнага сабора, перамагчы цяжкасць канструкцыйнага матэрыялу. Як выключэнне гэтых якасцей дасягнуў Р. І. Клейн у архітэктуры універсальнага магазіна «Мюр і Мэрыліз» у Маскве (1906–1908 гг.) дзякуючы выкарыстанню жалезабетоннага каркаса, які «апрануў» у старажытную гатычную «вопратку».

На мяжы XIX–XX стст. дойлідам надакучыла вар'іраваць кампілятыўнымі гатычнымі формамі на аснове кананічнай храмавай базілікі. У адрозненне ад рэтраспектыўнай готыкі XIX ст., на пачатку XX яны адыходзяць ад канонаў сіметрычна-ўраўнаважанай аб'ёмнай кампазіцыі і шырока выкарыстоўваюць дынамічную асіметрыю, пераважна шляхам асіметрычнага размяшчэння вертыкальнай дамінанты – вежы-званіцы (касцёл у в. Воўчкавічы Мінскага павета, збудаваны з чырвонай цэглы ў 1904 г.; не захаваўся). На жаль, новыя пошукі дойлідаў у інтэрпрэтацыі касцельнага канону, як і ў праваслаўі, не набылі падтрымкі сярод духавенства. Першапачатковы праект каталіцкага храма ў в. Міжэрычы (Зэльвенскі р-н Гродзенскай вобл.) архітэктара У. А. Срокі (снежань 1905 г.) з авангарднай асіметрычнай кампазіцыяй быў адхілены. Але сама гэтая з'ява знамянальна пошукамі дынамічна-асіметрычнай касцельнай дэкампазітыўнасці: ён нетрадыцыйна паставіў

вежу-званіцу ля бакавога правага фасада, у кутку трансепта [258].

У найбольш сінтэтычных і суцэльных неагатычных касцельных манументах у адзіным архітэктурна-стылявым рэчышчы трактавалася і аздоба інтэр'ера. Гатычная базіліка з'яўлялася вельмі «спрыяльнай» для сходу вялізнай колькасці вернікаў, чыя ўвага натуральным чынам засяроджвалася на алтары, звычайна драўляным разным. Формы готыкі ўвасабляліся і ў амбонах.

Сярод моцных эстэтычных уздзеянняў, запазычаных з гатычнага мастацтва, – вітражнае асвятленне залы храма. Яно з'яўлялася не толькі правадніком радаснага фізічнага святла, але і сімвалізавала святло хрысціянскага веравызнання, адпавядаючы теалагічнай праграме каталіцкай царквы. Вясёлкавым ззянем вітражы адухаўлялі мураваную плоць працяглых базілік у форме лацінскага крыжа, давяршалі і дапаўнялі грандыёзную сістэму велічнай архітэктурнай кампазіцыі (касцёл у в. Старыя Васілішкі Шчучынскага р-на Гродзенскай вобл.).

Цікавая з'ява культавай архітэктуры Беларусі пачатку XX ст. – інтэрпрэтацыя гатычнай архітэктонікі ў драўляным касцельным дойлідстве. У ім культывуецца тая ж трохнефавая базілікальная двухвежавая структура храма з яскрава выяўленай вертыкальнай архітэктурнай кампазіцыяй (касцёлы ў вёсках Забрэжжа Валожынскага р-на Мінскай вобл. і Паланэчка Баранавіцкага р-на Брэсцкай вобл.).

Пануючая роля ў касцельным будаўніцтве належыла базілікальнаму тыпу храма, у якім дойліды імкнуліся дасягнуць максімальнай цэласнасці ўнутранай прасторы шляхам пашырэння галоўнага нефа і трансепта за кошт бакавых, якія пераўтвараліся ў вузкія абходы. Трохнефавая двухвежавая базіліка з пяціграннай апсідай, сакрысціямі і трансептам становіцца кампазіцыйным канонам для каталіцкага храма разглядаемага перыяду. Прынцыпы гатычнай архітэктуры з яе дынамізмам, складанымі рытмамі, падпарадкаваннем адзінай вертыкальнай накіраванасці, кантрастнымі прапарцыянальнымі суадносінамі ў поўнай меры ўвасобіліся ў Троіцкім касцёле ў г. п. Відзы (Браслаўскі р-н Віцебскай вобл.), узведзеным у 1914 г. паводле праекта дойліда В. Міхневіча (альтэрнатыўны праект зрабіў паэт і архітэктар Л. І. Вітан-Дубейкаўскі). Храм цудоўна ўпісаны ў ландшафт (на былой рынкавай плошчы з крамамі), вырастаючы з яго вышэйшай кропкі дзвюма зграбнымі вежамі, уражальна дамінуючы ў цэнтры малапавярховай забудовы. Схема фасада з дзвюма вежамі ўсходзіць да традыцый нармандскай архітэктуры і ўпершыню апрабавана ў першай палове XII ст. у царкве абацтва Сэн-Дэні каля Парыжа [259]. Потым яна становіцца агульнапрынятай і паступова вар'іруецца і ўзбагачаецца французскімі дойлідамі эпохі готыкі. Як і ў сярэдневяковай гатычнай архітэктуры, чатырохгранныя тэлескапічныя вежы (вышыня 59 м) відзаўскага манумента аблегчаны выцягнутымі ў вышыню стральчатымі вокнамі і прасветамі, завершаны спічастымі гранёнымі шатрамі і зрокава аб'яднаны ступеньчата-зубчастым шчытам паміж

імі. Архітэктура храма вырашана ў стракатай гатычнай пластыцы. Здольнасць росту ў вышыню, уласцівая зямной расліннасці, узноўлена тут ў камені з бясспрэчнай пераканасцю. З кожным ярусам галоўнага фасада ад яго партала да верхніх вокнаў нарастае магутны рух архітэктурных мас і форм увышыню – востравугольныя зубчастыя шчыты, вуглавыя вытанчаныя фіялы, аркатурныя паясы і стральчатыя нішы. Дынаміка галоўнага фасада падхоплена бакавымі сценамі, рытмічна члянёнымі высокімі стральчатымі вокнамі, запоўненымі ў мінулым вітражамі. Працяглы двухсхільны дах над алтаром завершаны вытанчанай сігнатуркай з востраканцовым шпілем. У архітэктуры касцёла шырока выкарыстана форма зубчастага парапета, якім расчлянёны вежы на два ярусы, завершаны сцены, тарцовыя фасады трансепта і цэнтральнага нефа. Па гатычнаму канону галоўны ўваход вырашаны парталам з размешчаным над ім вялізным стральчатым акном-ружай. Эстэтычнае ўражанне ўзмацняецца насычаным чырвоным колерам адкрытай высакаякаснай муроўкі будынка. У інтэр'еры калоны і пілястры складанага профілю пераходзяць у высокія спічастыя аркі скляпенняў, што надае яму, як і фасаду, вертыкальную архітэктурную дынамічнасць.

У чым жа бачыў навізну ўспрымання і інтэрпрэтацыі гатычных форм архітэктар В. І. Нэйман, праектуючы ў 1908 г. неагатычны мураваны касцёл для павятовага горада Сураж (зараз гарадскі пасёлак у Віцебскім р-не)? Уласна кажучы, у чыстым выглядзе гатычных форм тут няма, акрамя выкарыстання востраканцовых «пражскіх» шатроў над вежамі галоўнага фасада. Дойлід намагаецца толькі стварыць асацыятыўны воблік гатычнага храма, таму выкарыстоўвае толькі кампазіцыйна-эстэтычныя асновы готыкі – вертыкальную накіраванасць і базілікальную планіровачную структуру кампазіцыі. Яна выяўлена на галоўным трохчасткавым сіметрычна-восевым фасадзе – трох'ярусныя вежы з востраканцовымі шпілямі фланкіруюць плоскаснае цэнтральнае прасла з двухсхільным аркатурным завяршэннем. Эфектна дасягнута аблегчанасць верхняга яруса вежаў за кошт не канструкцыйнага, а чыста архітэктурнага вырашэння з вуглавымі гранёнымі шатровымі вежачкамі-фіяламі. Вось сіметрыі вылучае масіўны арачны партал увахода і цыркульнае акно-ружа над ім. Новае, што выкарыстаў дойлід, – гэта арыгінальнае ўзнясенне скульптуры Мадонны на вяршыню двухграннага шчыта і кантрастнае спалучэнне плоскасных лапатак з актыўным фактурным фонам муроўкі з вапнавых квадраў.

У аддаленні ад в. Нястанішкі (Смаргонскі р-н Гродзенскай вобл.) адвольна размешчаны надзвычай манументальны для вясковага паселішча мураваны каталіцкі храм Маці Божай, пабудаваны ў 1905 г. з цэглы. Весткі аб папярэднім касцёле адносяцца да 1497 г. Помнік архітэктуры неаготыкі вырашаны кананічнай трохнефавай двухвежавай базілікай з трансептам і пяцігранай апсідай. Франтальны фасад фланкіруюць дзве чатырохгранныя

вежы-званіцы з высокімі шпілямі. Фасады члянёны высокімі ступеньчатымі контрфорсамі і арачнымі аконнымі праёмамі. Дзякуючы рытмічнаму члянённю ярусаў, глыбіні перспектыўных стральчатых партала ў і ніш, складанай прасторавай кампазіцыі храм набывае выгляд адзінага арганічнага збудавання, якое патанае ў стыхіі паветра, святла, бязмежнага неба, а ўнізе – на зямлі – быцця. Унутраная прастора падзелена васьмю магутнымі слупамі-ўстоямі на тры працяглыя нефы і шырокі трансепт, перакрытыя цыліндрычнымі і крыжовымі скляпеннямі, пакрытымі сеткай нервюр, надаючы інтэр'еру жывы, дынамічны, абвострана «рухавы» характар, непрыхільны да звычнай і банальнай геаметрычна-перпендыкулярнай узаемасувязі памяшканняў.

Выдатным майстром неаготыкі з'яўляўся вядомы польскі дойлід К. Вайцяхоўскі, які спраектаваў у 1897 г. магутны і манументальны Петра-Паўлаўскі касцёл у в. Старыя Васілішкі (Шчучынскі р-н Гродзенскай вобл.) [260]. Але ўзводзіцца ён толькі ў 1903 г. на добраахвотныя сродкі парафіян, імёны якіх выбіты на вапнавых блоках цокаля. Вялізны архітэктурны манумент выкладзены з высакаякаснай чырвонай цэглы паводле старажытнага хрысціянскага канона трохнефавай двухвежавай базілікі з трансептам. Узлёту ўверх падпарадкавана ўся вертыкальна накіраваная архітэктурная кампазіцыя святыні: ад трох нізкіх гранёных апсід яна пераходзіць у працяглы манументальны карабель храма, накрыты высокім



141. Касцёл Маці Божай, в. Нястанішкі

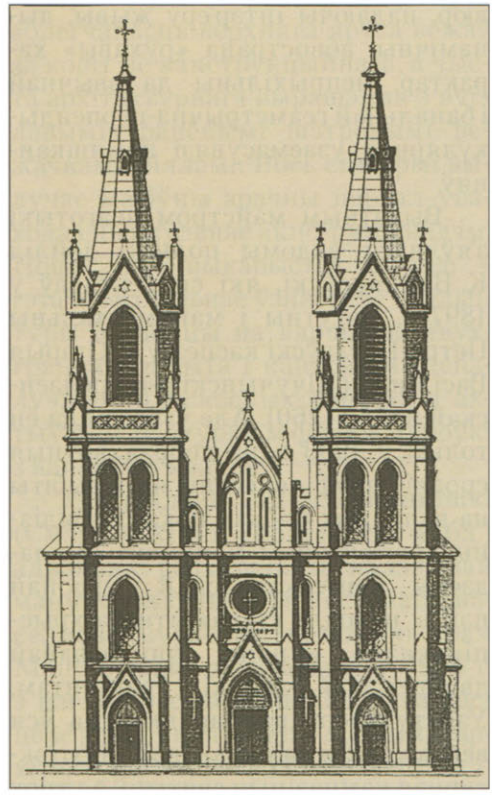
двухсхільным агніста-чырвоным чарапічным дахам. Апафеозам магутнага вертыкальнага руху франтальнай фасаднай плоскасці з'яўляецца дуплет высокіх трох'ярусных вежаў, завершаных востраканцовымі шатровымі шпілямі з крыжамі. Галоўны фасад вылучае выразны рытм шматлікіх праёмаў і дэкаратыўных элементаў. Гранёныя шпілі вежаў, ступеньчатыя контрфорсы, вімпергі, стральчатыя, запоўненыя арнаментальнымі мудрагелістымі пераплётамі праёмы і вітражнае акно-ружа па цэнтры, а таксама рытмічна ўкладзеная цэгла – усё падпарадкавана адзінай ідэі – ушанаванню Бога. Над галоўным уваходам



142. Петра-Паўлаўскі касцёл, в. Старыя Васілішкі. Агульны выгляд і праект К. Вайцяхоўскага, 1897 г.

размешчана керамічнае скульптурна-барэльефнае пано на біблейскі сюжэт (Хрыстос, які благаслаўляе наведвальнікаў храма), над бакавымі – сюжэтныя вітражы.

Прасякнутае адзіным гатычным мастацка-стылявым зместам архітэктурнае асяроддзе створана і ў інтэр'еры васілішскага храма, насычаным усімі атрыбутамі ўбрання і літургічнага начынення: ад алтара да падсвечніка, ад амбона да аргана. Афармленне інтэр'ера храма, прастора якога расчлянёна магутнымі слупамі на тры нефы і накрыта высокімі стральчатымі нервюрнымі на падпружных арках скляпеннямі, вычэрпвае ўсе магчымасці і жанры выяўленчага мастацтва: цалкам стварае ілюзію знаходжання ў сярэдневяковым гатычным саборы (гатычныя пучкі калон і нервюр асацыіруюцца з непраходным лясным гушчаром, з густым «скляпеннем» крон дрэў). З гэтых асацыяцый узнікае «лясная» тэорыя паходжання стылю, паэтычную інтэрпрэтацыю



якой даў у свой час Н. В. Гогаль. Эфект лёгкасці «ланцугоў» гатычнага інтэр'ера дасягаецца точанай і насычанай прафіліроўкай архітэктурных форм і дэталей декору. Уражальнае мастацкае афармленне суправаджае паломніка ад увахода да алтара і далей – да гукаў аргана на хорах. Усё гэта ў мастацтвазнаўстве называецца сінкрэтычнасцю – нерасчлянёнасцю жанраў мастацтва, іх непарыўным сінтэзам. І гэты архітэктурны манумент, напэўна, адзін з нешматлікіх, у якім эмацыянальны патэнцыял многіх жанраў мастацтва выкарыстоўваецца для дасягнення агульнай мэты і адзінага мастацка-эмацыянальнага эфекту, для максімальнага ўзмацнення божаска-сакральнай выразнасці збудавання. Тут жа і ідэальнае спалучэнне, і арганічная ўзаемасувязь манументальных (скляпенні і ўстоі нефаў) і малых («гатычныя» алтары) архітэктурных форм, што не толькі не шкодзіць агульнай гармоніі, але і ўзносіць яе да вышыні сярэдневяковага мастацтва, у якім вялізныя архітэктурныя масы працягваюць жыццё ва ўсіх элементах літургічнага насычэння. У стройную, упарадкаваную сістэму храмавай дэкарацыі ўключаны 12 скульптурных выяў апосталаў, размешчаных на міжнефавых апорных слупах. На сценах бакавых нефаў размешчаны 14 стукавых барэльефных пано-стацый на тэму «Хрэсны ход», выкананых у высакароднай, пазбаўленай марнасці лепцы. Іканаграфічная праграма гэтых скульптурных пано, рытмічна «расселеных» па сценах сабора, аб'яднана адзіным біблейскім сюжэтным цыклам у цэласны і стройны ансамбль. Задача гэтых твораў мастацтва не вычэрпваецца толькі выкладаннем хрысціянскага веравучэння, дыдактычных ісцін, але заключаецца ў актыўным удзеле ў стварэнні вобразнай атмасферы каталіцкага храма. Пад вокнамі цэнтральнага нефа – 10 фрэскавых размалёвак на біблейскія сюжэты. Гэты ж сюжэтны цыкл працягваецца і ў аконных вітражах, якія выконваюць эстэтычную функцыю і надаюць інтэр'еру вясёлкавае асвятленне. Галоўны, два кулісныя і два бакавыя драўляныя алтары, амбон, спавядальні (канфесіяналі), лавы для вернікаў таксама выкананы ў вытанчаных формах готыкі. Над уваходам – хоры з арганам, гучанне якога ў інтэр'ерным антуражы прыводзіць наведвальніка да адчування эйфарыі ўрачыстай літургіі сярэдневяковага сабора. Для стварэння высокамастацкай атмасферы храма выкарыстаны ўсе сродкі мастацкай выразнасці – вітражы, фрэскі, скульптура, чаканка, разьба па дрэве, кераміка. Храм – адзін з нешматлікіх архітэктурных твораў перыяду гістарызму, у якім усё, ад архітэктуры будынка да дробязі храмавага начыння, выканана ў адзіным стылі неаготыкі. Грандыёзная прастора гэтага храма служыць для ўрачыстых відовішчаў-богаслужэнняў, месцам сапраўднага непарыўнага і ўражальнага сінтэзу мастацтваў – архітэктуры, жывапісу, скульптуры, пластыкі малых форм, вітража, музычна-драматычных сродкаў літургіі. Спірытуалістычная накіраванасць і хрысціянскі сімвалізм каталіцкага храма атрымаў у інтэр'еры найбольш завершанае ўвасабленне.

У «французскай манеры», як вызначалі готыку ў сярэднявеччы, узведзены Іосіфаўскі касцёл у в. Рубяжэвічы (Стаўбцоўскі р-н Мінскай вобл.). Размешчаны на пагорку храм пануе над навакольлем і бачны здалёк; на храмавы цвінтар вядзе трохпралётная «гатычная» брама. Узведзены ў 1907–1911 гг. намаганнямі койданаўскага ксяндза Юзафа Скакоўскага [261], таму што папярэдні каталіцкі храм, пабудаваны Радзівіламі ў другой палове XVIII ст., у 1866 г. быў перададзены праваслаўным [262]. Дапамогу ў будаўніцтве аказала абывацелька А. Ленская (ахвяравала 15 тысяч рублёў). Да асноўнага прамавугольнага ў плане аб'ёму, накрытага высокім двухсхільным дахам, з заходняга боку прылягаюць больш нізкія выцягнутая паўкруглая апсіда і сіметрычныя сакрысціі пад вальмавымі дахамі. Па баках галоўнага фасада ўзвышаюцца дзве магутныя трох'ярусныя чатырохгранныя вежы, умацаваныя па вуглах ступеньчатымі контрфорсамі і завершаныя востраканцовымі шатрамі. Тарэц нефа паміж вежамі завершаны двухсхільным зубчастым шчытам з круглым вітражным акном-ружай па цэнтры і цяжкім бетонным лацінскім крыжам у завяршэнні. Уваход вырашаны высокім гатычным парталам, фланкіраваным вокнамі аналагічнага малюнка. Высокія аконныя праёмы стральчатага абрысу рытмічна чляняць і бакавыя фасады. Гатычная, але цяжкая «балцкая» архітэктура храма ствараецца магутнай муроўкай з абчасанага вапняку.

Унутраная прастора рубяжэвіцкага храма падзелена параўнальна крохкімі васьміграннымі слупамі на высокі цэнтральны і ніжэйшыя бакавыя нефы, перакрытыя стральчатымі скляпеннямі з нервюрамі. У неагатычным стылі з дрэва былі выкананы алтар у выглядзе стральчатай аркі з вімпергам і фіяламі з крабамі, спавядальні, амбон. Але асаблівую значнасць у інтэр'еры меў «Хрэсны ход» – гарэльефныя насценныя пано-стацыі з сюжэтамі пакутаў Хрыста па дарозе на Галгофу. Вырашэнне інтэр'ера храма дае магчымасць ацаніць і асэнсаваць прыгажосць гатычна аформленай архітэктурнай прасторы, значнасць вылучанай у самастойную каштоўнасць катэгорыі святла (вітраж), якое адухатварае і ажурную вязь нервюрных скляпенняў, і строгую магутнасць каменных апорных канструкцый, дынамічную імклівасць перспектыўнага плана, накіраваных да алтарнай святыні нефаў, суадноснасць архітэктуры і чалавека.

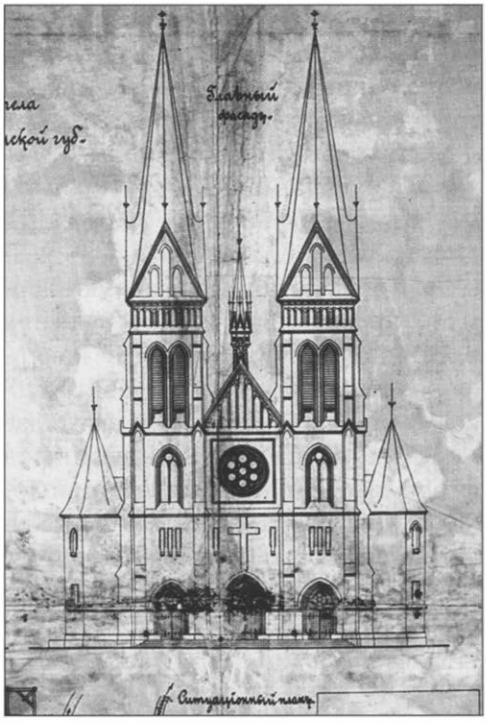
Першы касцёл у в. Ракаў (Валожынскі р-н Мінскай вобл.) пабудаваў князь Геранім Сангушка ў 1676 г. Праз 10 гадоў Канстанцыя Тэадора Сангушка (з Сапегаў) фундуе тут кляштар дамініканцаў, які адзначае ў сваіх падарожніцкіх нататках сакратар Аўстрыйскай амбасады Ёган Корб у 1698 г. [263]. У 1712 г. манаскі прыстанак згарэў (адбудаваны намаганнямі айца Валадковіча). У 1812 г. у час вайны з французамі касцёл спалены (адноўлены ў 1824 г.). У 1835 г. кляштар скасаваны, а касцёл заменены на парафіяльны. Храм, які існуе зараз, размешчаны на заходняй ускраіне вёскі, на правым беразе р. Іслач, пабудаваны намаганнямі

ксяндза Яўстахія Карповіча ў 1906 г. з жоўтай цэглы замест драўлянага касцёла Маці Божай Ружанцовай [264]. Вялізны ўклад у стварэнне храма зрабілі князь Друцкі-Любецкі, памешчыкі Булгакі, Здзіхоўскія, Хелхоўскія і ўсе парафіяне. У 1911 г. пажар знішчыў драўляную плябанію, але не зачапіў храм, ля якога праводзіліся кірмашы. Пасля Вялікай Айчыннай вайны не выкарыстоўваўся. У 1990-я гг. вернуты парафіянам.

Касцёл – помнік архітэктуры неаготыкі, уяўляе сабой трохнефавую двухвежавую базіліку з трансептам і паўкруглай апсідай. Аб'ём цэнтральнага нефа накрыты двухсхільным дахам, які на галоўным фасадзе прыкрыты шчытам з зубчастым абрамленнем. Бакавыя больш нізкія нефы накрыты аднасхільнымі дахамі і адзначаны на галоўным фасадзе двух'яруснымі чацверыковымі вежамі, завершанымі высокімі шпілямі. Крылы трансепта, накрытыя двухсхільнымі дахамі, надаюць храму крыжовую планіровачную форму. З франтальнага боку будынак расчлянёны ступеньчатымі контрфорсамі на тры праслы: цэнтральнае вылучана ўваходам у выглядзе стральчатай аркі з акном-ружай над ёй; двума меншымі аналагічнай архітэктуры парталамі вылучаны бакавыя ўваходы ў аснаванні вежаў. У архітэктурным афармленні касцёла шырока выкарыстаны элементы



143. Касцёл Маці Божай, в. Ракаў



144. Праект касцёла для в. Вялікія Эйсманты

готыкі – ступеньчатыя контрфорсы, высокія стральчатыя вокны і нішы, зубчастыя фрызы і аркатурныя паясы; у інтэр'еры – стральчатыя скляпенні.

Эклектычны характар архітэктуры Ушэсцеўскага касцёла пабудовы сярэдзіны XIX ст. у в. Вялікія Эйсманты (Бераставіцкі р-н Гродзенскай вобл.) у пачатку XX ст. не мог задаволіць вялізнай праграмы аднаўлення страчаных пазіцый рымска-каталіцкай царквы. У 1903–1910 гг. рабіліся спробы збудаваць новы храм [265]. Падстава для гэтага – дрэнны стан існуючага храма: у выкладзеных з бутавага каменя сценах з'явіліся трэшчыны, якія пастаянна павялічваліся. Рыжскі інжынер Ф. К. Выганоўскі 2 чэрвеня 1904 г. выканаў праект магутнага неагатычнага касцёла [266]. Але парафіяне на ўласныя сабраныя сродкі толькі сціпла перабудавалі існуючы касцёл. Рэалізацыі праекта перашкодзіў епіскап Гродзенскі і Брэсцкі, абумовіўшы сваё меркаванне тым, што «верагодна, ініцыятары пабудовы новага касцёла маюць на ўвазе іншую мэту – прыцягнуць у каталіцтва неўсталяваўшыхся ў праваслаўі знешнім выглядам і веліччу касцёлаў» [267], хаця рымска-каталіцкая духоўная кансісторыя звярталася да гродзенскага губернатара з перакананнем, што «месца, на якім згадваецца ўзвесці новы будынак касцёла, успамінам падзей 1863–1864 гг. не служыць. Новы касцёл згадваецца пабудаваць на месцы існуючага старога мураванага касцёла, які прызначаны да зносу, нягледзячы на дастатковую трывалась» [268]. Рэалізацыі праекта не спрыяла і тое, што ў суседніх мястэчках Вялікая Бераставіца і Свіслач у гэты час будаваліся ўласныя магутныя касцёлы, якія адцягвалі значную частку католікаў Эйсмантаўскай парафіі [269]. Таму парафіяне Вялікаэйсмантаўскага касцёла прыйшлі да згоды не будаваць новы касцёл, а зрабіць капітальны рамонт існуючага на 27 032 рублёў ахвяраванняў, нягледзячы на тое, што па разліку Выганоўскага будаўніцтва новага храма абышлося б не даражэй [270].

Безумоўна, рэалізацыя праекта неагатычнага касцёла Ф. К. Выганоўскага ўзбагаціла б галерэю выдатных шэдэўраў дойлідства Беларусі. Меркавалася ўзвесці буйна-

маштабную трохнефавую базіліку, якая з боку галоўнага фасада фланкіравалася неверагодна высокімі чатырохграннымі вежамі, завершанымі востраканцовымі шатрамі-шпілямі. Пры выкарыстанні традыцыйнага базілікальнага канона планіровачная і агульнакампазіцыйная пабудова храма вызначаецца непараўнальнай, нават некалькі гіпербалізаванай прапарцыянальнай гульнёй аб'ёмаў, якая надзяляла архітэктуру храма нястрыманай вертыкальнай дынамікай, узнёсласцю, касмічнай цыклапічнасцю. Уражваюць кантрастныя пераходы нізкіх гранёных сакрысціяў з самастойнымі шатровымі пакрыццямі ў неверагодную вышыню вежаў, а вертыкальныя дамінанты апошніх, у сваю чаргу, пераліваюцца ў ярка падкрэслены гарызантальны рух працяглага карабля храма пад высокім двухсхільным дахам з вытанчанай сігнатуркай над прэсбітэрыем. Прынцып кантраста суседнічае з імкненнем дойліда да зграбнасці, што назіраецца ў вытанчаным малюнку стральчатых праёмаў, графічнасці краповак, ступеньчатасці контрфорсаў, «калючасці» шпіляў, аркатурнасці франтонаў, партатыўнасці дахавых акенцаў. На франтальнай грані апсіды, у стральчатай нішы архітэктар меркаваў паставіць скульптуру Мадонны.

У стылі неаготыкі ў 1907 г. быў збудаваны касцёл у в. Пеліканы (Браслаўскі р-н Віцебскай вобл.). Вырашаны манументальнай трохнефавай двухвежавай базілікай з трансептам. Галоўны фасад мае дынамічную вертыкальна накіраваную трактоўку, яго сілуэт фарміруюць чацверыковыя трох'яруснyя шатровыя вежы і двухсхільны шчыт паміж імі, крапаваны стральчатай аркатурай. У шырокай стральчатай арке над уваходным парталам размешчана невялікае акно-ружа. Вертыкалізму храма садзейнічаюць высокія арачныя аконныя праёмы.

Успенскі касцёл у г. Міёры Віцебскай вобласці пабудаваны ў 1907 г. з чырвонай цэглы на месцы папярэдняга драўлянага храма на ўсходнім беразе Міёрскага возера. Манументальны трохнефавы двухвежавы храм з пяціграннай апсідай, да якой з паўднёвага боку асіметрычна далучана сакрысція. Фасады на высокім цокалі рытмічна расчлянёны ступеньчатымі контрфорсамі і стральчатымі вокнамі. Вось сіметрыі галоўнага фасада падкрэслена ўваходным парталам, акном-ружай і вежачкай-ліхтаром у завяршэнні двухграннага шчыта. Трох'яруснyя вежы завершаны высокімі шпілямі, умацаваны ступеньчатымі контрфорсамі, раскрапаваны вузкімі нішамі. У інтэр'еры адчуванне старажытнага гатычнага храма выклікаюць стральчатыя скляпенні над нефамі.

У 1902 г. Дэпартамент духоўных спраў замежных веравызнанняў пры Міністэрстве ўнутраных спраў дае згоду на пабудову мураванага касцёла Дзевы Марыі ў в. Рэпля (Ваўкавыскі р-н Гродзенскай вобл.). 15 верасня таго ж года асвячаецца фундамент будучай манументальнай пабудовы [271]. Для будаўніцтва новага касцёла з дзесяціны зямлі мясцовых сялян збіраецца па аднаму рублю [272]. Настаяцель храма 28 жніўня 1909 г. звяртаецца да Бу-

даўнічага аддзела Гродзенскага губернскага праўлення з просьбай афіцыйнай яго прыёмкі [273]. Манументальны буйнамаштабны храм вырашаны ў стылі неаготыкі паводле канона трохнефавай двухвежавай базілікі. Архітэктурная кампазіцыя імкнецца да вертыкальнага дынамізму, што дасягаецца выкарыстаннем высокіх стральчатых вокнаў, аркатур, ступеньчатых контрфорсаў, спічастых шпіляў вежаў. Паводле канона над стральчатым уваходным парталам размешчана круглае акно-ружа, фасад завершаны каскадным атыкам.



Спрадвечная мэта дойлідаў – стварыць цэльны архітэктурна-мастацкі вобраз гатычнага будынка – была дасягнута ў касцёле Раства Дзевы Марыі, велічна ўзнесеным у цэнтры в. Трабы (Іўеўскі р-н Гродзенскай вобл.). Пабудаваны ў 1900–1905 гг. з цэглы намаганнямі ксяндза Паўла Сухоцкага на месцы папярэдняга драўлянага храма. Суровая і патэтычная двухвежавая архітэктурная кампазіцыя створана на прамавугольным плане з пяцігранай апсідай і невялікім трансептам. Манументальнасць будынка падкрэслена і ўзмоцнена двухсхільным да-

145. Неагатычныя касцёлы Дзевы Марыі ў вёсках Рэпля і Трабы



хам з сігнатуркай над прэсбітэрыем, чатырохграннымі шатрамі трох'ярусных вежаў. Крылы трансепта адзначаны з трох бакоў спічастымі двухграннымі шчытамі. Асноўная ж архітэктурная «сімфонія» разыгрываецца на цагляных сценах будынка, рытмічна члянёных контрфорсамі ў прасценках стральчатых аконных праёмаў з гатычнымі кратамі. У дэкаратыўнай апрацоўцы выкарыстаны аркатурныя і філянговыя фрызы, пінаклі, «вісячыя» лапаткі, стральчатыя нішы. Высокія і шырокія грандыёзныя міжнефавыя аркады на выцягнутых у вышыню слупах падзяляюць унутраную прастору храма на тры нефы, і гэта планіровачная структура вызначыла сіметрычна-восевую трохчасткавую кампазіцыю галоўнага фасада. Не толькі за кошт свабоды, вышыні і прасторнасці, але і дзякуючы дэталізацыі, расчлянёнасці архітэктурных элементаў унутраны воблік храма ўспрымаецца ў пастаяннай зменлівасці прасторавых куліс, у нястрымным руху да галоўнай святыні – алтара.

Парафіяльны Ушэсцеўскі касцёл у в. Нача (Воранаўскі р-н Гродзенскай вобл.) пабудаваны ў 1910 г. з цэглы. Каля яго пахаваны вядомы вучоны-прыродазнаўца, доктар багаслоўя С. Б. Юндзіл (1761–1847). Касцёл – помнік архітэктуры неаготыкі і мадэрна. Адносіцца да тыпу трохнефавых двухвежавых базілік з пяціграннай апсідай і бакавымі сакрысціямі. Усе сродкі архітэктурнай выразнасці прыцягнуты для стварэння па-гатычнаму вертыкальна ўзнёслай, дынамічнай кампазіцыі. Асноўную ролю ў гэтым адыгрываюць зграбныя шмат'ярусныя вежы галоўнага фасада, верхні васьмігранны ярус якіх мае вертыкальна выцягнутыя прапорцыі і завершаны вытанчанымі шпілямі. Высунутыя наперад, яны фланкіруюць цэнтральную, завершаную двухгранным высокім шчытам плоскасць фасада, вось якой вылучана арачным уваходным парталам і акном-ружай над ім. Вертыкальнасць архітэктурнай кампазіцыі забяспечваецца агульным узняццем гмаха касцёла на нязвыкла высокі цокаль, рытмам высокіх і вузкіх арачных вокнаў і контрфорсаў-пілонаў у прасценках, шматлікімі арачнымі нішамі, двухграннымі шчытамі, аркатурнымі фрызамі. Графічнасць архітэктурнаму экстэр'еру забяспечваюць кантрастнае спалучэнне атынкаваных і пабеленых ліштваў вокнаў і чырво-



146. Неагатычны касцёл, в. Нача

най высакаякаснай цаглянай муроўкі, «штрыхаваныя» карнізы і фрызы, вокны-біфорыумы.

Выключна арыгінальна быў вырашаны касцёл у г. Крычаў Магілёўскай губерні (не захаваўся), які разам з плябаніяй быў размешчаны на цэнтральнай гандлёвай плошчы. На пачатку XX ст. пры князі Галынскім на месцы драўлянай святыні, што згарэла ў 1855 г., быў збудаваны мураваны храм. Архітэктура будынка вырашана ў стылі неаготыкі. У традыцыйную схему фасада з дзвюма вежамі ўводзіцца аб'ядноўваючая іх велізарная кілепадобная «лоджыя», расчлянёная на ўсю вышыню трайной стральчатай аркатурай. Фасады і чатырохгранныя ярусы вежаў рытмічна чляніліся гатычнымі стральчатымі вокнамі. Перспектыўным стральчатым парталам быў вырашаны галоўны ўваход у храм. Над ім размяшчалася круглае акно-ружа. Гатычны характар будынка ўзмацняла афармленне вежаў вуглавымі гранёнымі пілонамі з востравугольнымі вімпергамі паміж імі, аркатурныя нішы са стральчатымі броўкамі. Пяцігранную апсіду запаўняў двух'ярусны алтар, вырашаны ў формах барока.

Касцёл Дзевы Марыі ў цэнтры в. Задарожжа (Глыбоцкі р-н Віцебскай вобл.) пабудаваны ў 1910 г., акаймаваны бутавай агароджай з трохарачнай брамай і вуглавой двух'яруснай шатровай званіцай. Помнік архітэктуры неаготыкі – магутная трохнефавая базіліка з пяціграннай апсідай. Галоўны фасад фланкіраваны двух'яруснымі чатырохграннымі вежамі са шпілямі. Сцены рытмічна расчлянёны ступеньчатымі контрфорсамі ў прасценках высокіх стральчатых вокнаў. Гатычны характар набыў і інтэр'ер храма – стральчатыя скляпенні, над уваходам – хоры.

Другі кананічны тып каталіцкага храма ў стылі неаготыкі адметны ад папярэдняга двухвежавага вылучэннем франтальнага фасада адзінай цэнтральнай, імкліва ўзнёслай вежай. І ў гэтым кампазіцыйным вырашэнні гатычны вертыкалізм не страчвае сваёй моцы.

Працяг рэалізацыі асноўнага тэарэтычнага палажэння сярэдневяковай гатычнай архітэктуры – увасабленне звышпачуццёвай ідэі ў матэрыяльных вобразах – ажыццяўляецца ў Дабравешчанскім касцёле ў в. Міжэрычы (Зэльвенскі р-н Гродзенскай вобл.). Праект створаны гродзенскім цывільным архітэктарам У. А. Срокам (магчыма разам з губернскім архітэктарам Л. Чайковічам) у 1905 г. [274]. Для патрэб будаўніцтва ствараецца спецыяльны цагляны завод [275]. 12 кастрычніка 1912 г. настаяцель касцёла ксёндз Ф. Залеўскі паведамляе ў Будаўнічае аддзяленне Гродзенскага губернскага праўлення, што «будаўніцтва новага мураванага касцёла ў сяле Межарэчча Ваўкавыскага павета скончана, а таму просіць (А. Залеўскі. – *А. К.*) Кансісторыю аб назначэнні камісіі для агляду і прыняцця новапабудаванага касцёла» [276]. Безумоўна, дойлід знаходзіўся пад уплывам мадэрна, і нават праект анатаваў прэтэнцыёзна мудрагелістым шрыфтам гэтага стылю. Касцёл – трохнефавая аднавежавая базіліка з развітым трансептам і пяцігранай апсідай з бакавымі сакрысціямі. Па цэнтры галоўнага фасада ўзды-

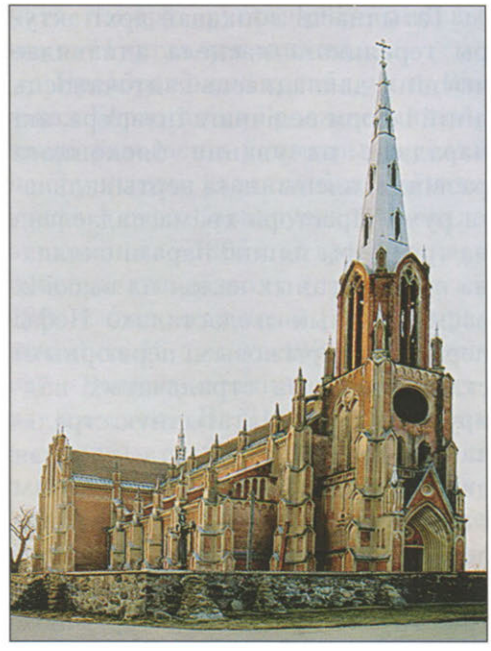
маецца высокая трох'ярусная шатровая вежа-званіца, бакавыя плоскасці фасада завершаны зубчастымі атыкамі. Аналагічна вырашаны франтоны крылаў трансепта. Сцены храма ўмацаваны ступеньчатымі контрфорсамі і прарэзаны стральчатымі вокнамі-біфорыумамі. Асноўны архітэктурна-дэкаратыўны матыў – аркатурныя нішы і паясы. Другі ярус вежы (верхні васьмігранны ярус не быў дабудаваны) і тарцы трансепта дэкарыраваны шырокім аркатурным поясам. Галоўны і бакавыя ўваходы вырашаны перспектыўнымі стральчатымі парталамі з востраканцовымі вімпергамі. Каб наблізіць архітэктуру храма да сярэдневяковай старажытнасці, архітэктар выкарыстоўвае такі знакавы дэкаратыўны элемент, як краб, яго рытмічныя бягучыя хвалі расцякаюцца па гранях фіял над шчытамі трансепта. Для перакрыцця малітоўнай залы выкарыстаны «родныя» гатычныя стральчатыя скляпенні. У інтэрпрэтацыю касцельнага канона дойлід уносіць зерне індывідуальнай творчасці, аднак захоўвае асноўныя каноны гатычнага сабора – стральчаты партал з акном-ружай, такой жа формы вокны і інш. У адрозненне ад першапачатковага (адхіленага) авангарднага неагатычнага праекта, дойліду прыйшлося вярнуцца ў спакойны рытм сіметрычна-восевай архітэктурнай кампазіцыі, што і назіраецца ў існуючым архітэктурным помніку.

Бясспрэчнае панаванне матыву гатычнай стральчатай аркі, графічных панаточваных ліній, шматлікіх цяг, якія ўздымаюцца ўверх, контрфорсаў і стральчатых ніш уражвае ў архітэктуры Антоніеўскага касцёла ў г. Паставы Віцебскай вобласці. На гэтым месцы ў 1617 г. на сродкі Станіслава і Ганны Сянкевічаў-Бяганскіх быў заснаваны драўляны францысканскі кляштар, скасаваны па царскаму загаду ад 19 ліпеня 1832 г. На мурах папярэдняга касцёла ў 1898–1904 гг. паводле праекта архітэктара Артура Гойбеля ўзведзены новы храм у стылі неаготыкі [277]. Касцёл адносіцца да тыпу аднавежавай базілікі з пяцігранай апсідай і бакавымі сакрысціямі. Карабель храма і крылы трансепта накрыты высокімі двухсхільнымі чарапічнымі дахамі, перакрыжаванне якіх адзначана высокай, вытанчанай па прапорцыях сігнатуркай-шпілем. Але пануючай вертыкальнай дамінантай з'яўляецца чатырохгранная вежа-званіца з высокім гранёным шпілем, якая вырастае з галоўнага фасада і дэманструе асабліва павялічаны фарсіраваны рух у вышыню. Бакавыя фасады рытмічна расчлянёны ступеньчатымі контрфорсамі і стральчатымі вокнамі. Уваходы вырашаны трыма стральчатымі парталамі. На чырвоным фоне цагляной муроўкі сцен вылучаюцца атынкаваныя і пабеленыя нішы, аркатура, архітэктурныя абломы. Недахоп новай інтэрпрэтацыі готыкі ў тым, што яе прынцыпы не даводзіліся да канца, не заўсёды арганічна ўваходзілі ў сімбіёз з унутранай трактоўкай храма. Таму і тут замест лёгка ўзнятых і лунаючых гатычных скляпенняў выкарыстаны больш простыя ў тэхнічным выкананні цяжкаватыя крыжовыя. Унутраная прастора храма шасцю гранёнымі слупамі падзелена на тры высокія падоўж-

ныя нефы, прасценкі бакавых высокіх стральчатых вокнаў, запоўненых вітражамі, умацаваны адпаведнымі міжнефавым слупамі-пілонамі. У агульным архітэктурна-стылявым напрамку было выканана мастацкае афармленне інтэр'ера – алтары, амбон, арган, спавядальні і інш. Над стральчатай аркай увахода размешчана драўляная кансольная антрэсоль хораў на фігурных разных кранштэйнах (уплыў мадэрна). Плоскасць апсіды запоўнена алейнай размалёўкай «Ушэсце», якая знаходзіцца ў стральчатай арке, па баках – выявы ў рост евангелістаў.

Свядома дэманструючы магчымасці старажытнага стылю ў адпаведнасці з буйнымі маштабамі і задачамі касцельнага будаўніцтва, дойліды тым самым стваралі ілюзію далучэння да поспехаў сусветнай архітэктуры. Быццам рэалізаваную ў натуры ілюстрацыю з трактата па гісторыі сярэдневяковай архітэктуры ўяўляе сабой Троіцкі касцёл у в. Гервяты (Астравецкі р-н Гродзенскай вобл.), пабудаваны ў 1899–1903 гг. архітэктарам А. І. Альшалоўскім па фундацыі князя Альшэўскага [278]. Сузіраючы вялізныя, цыклапічныя масы храма, якія працягваюць сваё «жыццё» ў незлічоных востраканцовых формах, асэнсоўваешь права готыкі на «другое нараджэнне». Дойлід у гэтым творы бачыцца неардынарнай творчай асобай, якая ва ўсёй меры асэнсавала прынцыпы сярэдневяковай гатычнай архітэктуры. Ён выказаў беззаганны густ у трактоўцы гістарычных форм і кампазіцый наогул. Трохнефавая базіліка з трансептам і надзвычай высотнай «пірамідай» ігольчатай вежы-званіцы на галоўным фасадзе ўзнята на цокаль з вапняковых блокаў. Грацыёзнасць кампазіцыі галоўнага фасада не мае сабе роўных на Беларусі, яе вертыкальнай выцягнутасці садзейнічае мноства вытанчаных і гібкіх форм: шматступеньчатыя контрфорсы, стральчатыя і прамавугольныя нішы, узвышаныя стрэлы арачных праёмаў. Храм прыкметны як бадай адзіны выпадак выкарыстання гатычнай канструкцыі аркбутанаў, з дапамогай якіх у 1180 г. амаль удвая быў павышаны гмах сабора Парыжскай Маці Божай. Будынак арганічна развіты «знутры вонкі», у выніку чаго дасягаецца дзівосная гармонія – позірку падуладна ўся канструкцыйная аснова. У архітэктурнай кампазіцыі асноўную ролю адыгрывае вынесеная звонку рабочая канструкцыйная сістэма аркбутанаў і контрфорсаў, упершыню выкарыстаная ў Парыжскім і Шартрскім саборах яшчэ ў XII ст. За складанай сістэмай перакідных арак, быццам шчупальцамі ахапіўшай карабель храма, плоскасці яго сцен візуальна знікаюць. У гэтай скразной арачнай аправе будынак страчвае адчуванне масіўнасці і геаметрычнай дакладнасці і набывае жывую злучнасць адзінага арганізма. І калі вядомы гісторык архітэктуры А. Шуазі вызначаў готыку як «гісторыю нярвюры і аркбутана» [279], дык гэты храм з'яўляецца пераканаўчым пацвярджэннем гэтай думкі. У архітэктуры непадзельна пануе матыў стральчатай аркі – у нішах, вокнах, фрызавых паясах; іх рытм лёгкі і хуткі, паспешны і дынамічны, знаходзіцца ў няспынным руху – уверх імкнецца

гушчар нішаў, вокнаў, цяг. Ніводны элемент архітэктуры будынка не застаецца па-за гэтай рытмічнай сімфоніяй. Вельмі важны элемент гатычнага сабора – вімперг – высокі востраканцовы двухгранны шчыт, які завяршае магутны глыбокі стральчаты партал галоўнага ўвахода. Тымпан вімперга дэкарыраваны круглай разеткай з чатырохлістнікам; такая ж размешчана ніжэй на франтоне дзвярнога праёма. Вялікую ўвагу ўдзяляе дойлід аграмаднаму акну-ружы з вытанчанымі ажурнымі гатычнымі пераплётамі. Цэнтральны неф накрыты высокім двухсхільным чарапічным дахам, які з пакрыццём трансепта ўтварае сяродкрыжжа, увянчанае металічнай ажурнай шпілепадобнай сігнатуркай; над вільчыкамі дахаў – грэбень керамічных гатычных трохлістнікаў. Фасады аздоблены стральчатымі аркатурамі і нішамі, фланкіраваны шматступеньчатымі контрфорсамі з фіяламі, расчлянёны высокімі стральчатымі вокнамі. Свабодныя фасадныя плоскасці апрацаваны стральчатымі і прамавугольнымі нішамі. Перспектыўны ўваходны партал фланкіраваны пілонамі з пінаклямі і завершаны вімпергам. Бакавыя фасады храма ўпрыгожаны аркатурна-зубчастым поясам, антаблемент мае фрыз са стылізаваным арнаментам у выглядзе трохступеньчатых зубцоў і карніз. Гатычная графічнасць храма ствараецца кантрастным спалучэннем адкрытай высакаякаснай цаглянай муроўкі і атынкаванага і пабеленага архітэктурнага дэкору, паліхроміяй гранітнай абліцоўкі магутнага цокаля.





147. Неагатычныя касцёлы: Троіцкі, в. Гервяты, і Казіміраўскі, в. Ліпнішкі

Гатычнасці вонкавай архітэктуры гервяцкага касцёла адпавядае чысціня, дакладнасць і адточанасць ліній і форм велічнага інтэр'ера, які нараджае адчуванне бясконцага развіцця, няспыннага вертыкальнага руху. Прастора храма падзелена на тры нефы пяццю парамі складана прафіляваных калон на высокіх васьмігранных п'едэсталах. Нефы перакрыты крыжовымі нервюрнымі скляпеннямі на стральчатых падпружных арках. На гатычную стральчатую аркатуру ўзнята галерэя двух'ярусных хораў з парапетам і арганам таго ж стылявога афармлення. У агульным мастацка-стылявым напрамку выкананы і галоўны трох'ярусны драўляны алтар, у якім захаваліся фрагменты вітражоў. Захапленне інтэр'ерам параўнальна з паэтычнай усхваляванасцю французскага скульптара Радэна, які цаніў, што ў гэтай архітэктуры «гатычныя профілі быццам надхнёныя бурай. Яны, як мора, заўсёды ў уступах хваль...». Трапляючы ў храм, яшчэ раз пераконваешся ў тым, што готыка з'яўляецца найбольш поўным увасабленнем хрысціянскага спірытуалізму. Веліч галоўнага нефа, містычнае лунанне яго нервюрных скляпенняў асабліва адчувальны пры непасрэдным сутыкненні з рэальным жыццёвым мірам храма ў часы набажэнства, літургічнай працэсіі, пры гучанні арганнага харала.

Казіміраўскі касцёл у в. Ліпнішкі (Іўеўскі р-н Гродзенскай вобл.) пабудаваны ў 1910 г. у цэнтры вёскі на месцы папярэдняга храма. Будынак акаймаваны бутавай агароджай з трохарачнай неагатычнай брамай. У адзіны архітэктурна-стылявы ансамбль з касцёлам уваходзілі мураваныя гандлёвыя рады, таксама трактаваныя ў неагатычным стылі [280]. Пры надзвычайнай манументальнасці і мажорнай трыумфальнасці неагатычны храм дастаткова маштабны чалавеку, пры працяглай статычнасці дастаткова дынамічны. Касцёл атрымаў лінейную базілікальную арганізацыю, урачыста падкрэсленую вертыкальнасць, ураўнаважанасць кампазіцыі. Прамавугольны ў плане будынак з трохграннай апсідай, сіметрычнымі бакавымі сакрысціямі, квадратным у плане нартэксам, над якім узвышаецца трох'ярусная (васьмярык на двух чацверыках) вежа, завершаная спічастым шатром з люкарнамі і вуглавымі фіяламі ў аснаванні (стылізацыя «пражскага» даху). Архаічны суровы характар і мастацкі эфект надае архітэктуры «каменясечная хітрасць» – абліцоўка фасадаў квадрамі часанага граніту, якімі выкладзены спрошчаныя вуглавыя і прасценачныя лапаткі, стральчатыя парталы ўваходаў і ліштвы вокнаў, карнізы і якія павінны па сваёй прыродзе выключаць багацце архітэктурнага дэкору. Залог мастацкага эфекту пабудовы – дасканаласць і чысціня абчэсвання каменных квадраў. Вартасць будынка – у той вялізнай уваге да будаўнічага матэрыялу, здольнасці абыграць яго натуральную прыгажосць і паказаць з самага выгаднага боку. Дойлід ідзе па шляху спрашчэння гатычнай канструкцыі і стараннай адшліфоўкі гатычнага фасада, пакідаючы толькі ясна падкрэсленыя яго плоскасці і ўносячы ў іх афармленне элементы раманскага стылю. Ён пры-

трымліваецца не гатычнага прынцыпу аблягчэння сцяны, а раманскага, з яго спрадвечнай грувасткасцю і магутнасцю сценавой канструкцыі. Бакавыя фасады вылучаны па цэнтры высокімі стральчатымі ўваходнымі праёмамі, аформленымі неглыбокімі рызалітамі з двухграннымі шчытамі ў завяршэнні. Першапачаткова дах быў накрыты чарапіцай і меў на вільчыку над прэсбітэрыям сігнатурку, упрыгожаную, як і шатры фасадных вежаў, дэкаратыўнымі крабамі.

Набліжаны па архаічнасці трактоўкі да ліпнішскага храма неагатычны Георгіеўскі касцёл у в. Восава (Навагрудскі р-н Гродзенскай вобл.), пабудаваны таксама з вапняковых часаных квадраў у 1910 г. Трохнефавая аднавежавая базіліка вырашана прамавугольным у плане аб'ёмам з трансептам і пяцігранай апсідай. Кампазіцыя галоўнага фасада пабудавана на рытмічным нарастанні стральчатых аконных праёмаў і ступеньчатых контрфорсаў да васьмігранай шатровай вежы. Двухсхільны дах над прэсбітэрыям традыцыйна завершаны шатровай сігнатуркай. Галоўны і бакавыя ўваходы аформлены магутнымі перспектыўнымі парталамі з вокнамі-ружамі над імі. Магутныя бакавыя плоскасныя сцены храма прарэзаны высокімі стральчатымі вокнамі з глыбокімі прафіляванымі адхіламі. Дынамічны сілуэт узбагачаюць высокія двухгранныя шчыты крылаў трансепта, лёгкая сігнатурка над прэсбітэрыем. Архаічны выгляд храму надае высакаякасная і маляўнічая муроўка сцен, сродкамі якой выкананы і элементы ўзбуйненага архітэктурнага дэкору: руставаныя ліштвы вокнаў і вуглавыя лапаткі.

Праабражэнскі касцёл у г. п. Вялікая Бераставіца Гродзенскай вобласці ўзведзены ў цэнтры пасёлка па фундацыі ўладальніка маёнтка графа Іосіфа Касакоўскага паводле атрыманага ў 1907 г. ад гродзенскага губернатара дазволу (прашэнне ад 1903 г. было адхілена) [281]. У прашэнні ад 16 лютага 1907 г. граф пісаў: «Рымска-каталіцкае насельніцтва мястэчка Вялікая Бераставіца і суседніх з ім вёсак у колькасці з лішкам 1000 душ пазбаўлены ўсялякай магчымасці задаволіць свае рэлігійныя патрэбы па прычыне аддаленасці касцёла. Набажэнства адбываецца ў малой драўлянай капліцы на могілках» [282]. Першы драўляны касцёл узведзены тут у 1495 г., пасля пажару адноўлены ў мурах у 1620 г.; у 1741 г. пабудаваны новы храм у стылі барока [283], які ў 1865 г. быў зачынены з-за «польского мятежа», а ў 1867 г. пераўтвораны ў праваслаўную Успенскую царкву [284]. У сувязі з гэтым І. Касакоўскі замест зачыненага касцёла продкаў будуе новы храм з мэтай «падняць у народзе згасаючую веру на магчымасць вяртання польскага панавання ў гэтым краі» [285]. Аўтарам архітэктурнага праекта храма, закладка якога адбылася 23 чэрвеня 1909 г., быў гродзенскі губернскі інжынер І. К. Плотнікаў [286]. Будаўніцтва скончана ў 1912 г.

Помнік архітэктуры неаготыкі вырашаны прамавугольнай трохнефавай базілікай з пяцігранай апсідай. Архітэктура храма выклікае сугучныя з гогалеўскімі асацыяцыі: «Будынак... ляцеў да неба; вузкія

вокны, стаўпы, скляпенні цягнуліся бясконца ў вышіню; празрысты, амаль карункавы шпіц, быццам дым, прадзімаў над імі, і велічны храм так бываў вялік перад звычайнымі жы-



148. Неагатычныя касцёлы: Праабражэнскі, г. п. Вялікая Бераставіца, і Троіцкі, в. Германішкі

лішчамі людзей, як вялікі патрабаванні душы нашай перад патрабаваннямі цела» [287]. Карабель храма ўсю сваю гарызантальную працягласць пераводзіць у нястрымны ўзлёт трох'яруснай вежы галоўнага фасада, шатровае завяршэнне якой узносіць да неба строгі каталічны крыж. Тым самым галоўны фасад атрымаў дынамічную, вертыкальна накіраваную кампазіцыю, вертыкалізм якой узмацняюць ступеньчатыя контрфорсы і стральчатыя праёмы. Канцэнтрацыя руху архітэктурных форм у вышыню па цэнтры фасада – тэндэнцыя, якая была больш уласціва нямецкай сярэдневяковай готыцы (саборы ў Фрэйбурге-на-Брэйсгау, Ульме, Берне, царква ў Ландсхуце і інш.), чым французскай, дзе гэта дынаміка размяркоўвалася паміж бакавымі вежамі. Каларыстычнае вырашэнне будынка дасягаецца спалучэннем фактурнай «аксаміта-



вай» муроўкі сцен (часаны вапняк) і атынкаваных элементаў архітэктурнага дэкору (лапаткі, карнізы, ліштвы, нішы), якія таксама становяцца паўнацэнным стылеўтваральным фактарам. Абліцаваны каменнымі квадрамі храм сапраўды вяртае нас у архаічнае сярэднявечча, яго готыкі як да «найбагацейшага і самага яскравага вобраза гэтых высакародных і значных часоў» [288]. Гатычнай узнёсласцю вылучаецца і інтэр'ер храма, нефы якога перакрыты стральчатымі скляпеннямі з гуртамі і падпружнымі аркамі. Драўляны амбон таксама вырашаны ў вытанчаных формах і лініях готыкі. Усё гэта ператварае храм не толькі ў рэлігійны сімвал, а ва ўвасабленне ўзвышанага чалавечага духа, амаль містычнага экстазу.

Адзіная тэма стральчатай аркі выклікае асацыяцыі з сярэдневяковай готыкай у архітэктуры Троіцкага касцёла ў в. Германішкі (Воранаўскі р-н Гродзенскай вобл.), збудаванага ў 1909 г. з бутавага каменя. Да прамавугольнага ў плане аб'ёму з франтальнага боку далучана двух'ярусная (васьмярык на чацверыку) шатровая званіца (надбудавана ў 1920-я гг.). Выцягнутая пяцігранная апсіда аб'яднана з караблём храма агульным дахам з сігнатуркай і мае бакавыя нізкія сакрысціі. На паліхромных сценах графічна вылучаюцца атынкаваныя і пабеленыя элементы архітэктурнага дэкору – прафіляваныя ліштвы стральчатых вокнаў, карнізы і вуглавыя лапаткі.

У формах сярэдневяковай готыкі ў рэчышчы ўсеагульнага рамантычна-гістарычнага напрамку архітэктуры створаны цагляны Іосіфаўскі касцёл у г. Ляхавічы Брэсцкай вобласці [289]. Пабудаваны як парафіяльны ў 1907 г. на сродкі Юзафа Рэйтана і намаганнямі ксяндза Казіміра Ваньковіча. Асвячоны ў 1910 г. біскупам Янам Цепляком [290]. Касцёл быў вырашаны манументальнай трохнефавай базілікай, пануючай вертыкальнай дамінантай якой з'яўлялася высокая вежазваніца па цэнтры галоўнага фасада. Яе верхні васьмігранны ярус завяршаўся высокім шпілем з зубчастай каронай у аснаванні. Стракаты сілуэт узбагачаўся ярусна ўзрастаючым рытмам слупоў-фіял з крабамі над ступеньчатымі контрфорсамі. Дамінуючай формай плоскасці галоўнага фасада з'яўляўся велізарны перспектыўны стральчаты партал, фланкіраваны нішамі такой жа арачнай формы і завершаны акном-ружай. Рытміку бакавых фасадаў стваралі высокія вузкія стральчатыя вокны і нішы, прасценачныя контрфорсы, аркатурныя паясы, якімі былі падкрэслены фасадныя контуры. Водгукі сярэдневяковай готыкі былі і ў высокіх нефах пад стральчатымі скляпеннямі.

Неагатычны могілкавы Аляксееўскі касцёл у г. п. Івянец (Валожынскі р-н Мінскай вобл.) пабудаваны ў 1905–1907 гг. па фундацыі мужа і жонкі Эдварда і Альжбеты Каверскіх [291]. У 1904 г. генералу Каверскаму ўдалося атрымаць дазвол на будаўніцтва гэтага касцёла паводле праекта архітэктара Хатоўскага, які потым быў адхілены. Дазвол на будаўніцтва храма па новаму праекту быў атрыманы 30 лістапада 1904 г. 2 мая 1905 г. архібіскуп Ежы Шэмбек асвяціў закладны камень, а 23 снеж-

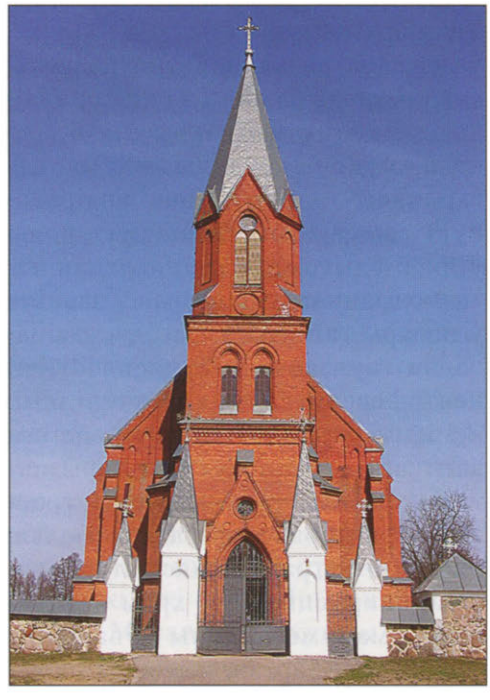
ня 1907 г. адбылося ўрачыстае асвячэнне ўсяго храма. Касцёл крыжападобны ў плане, з пяціграннай апсідай і прамавугольнымі бакавымі крыламі трансепта, якія далёка выступаюць за межы сцен падоўжнага карабля. Двух'ярусная чатырохгранная шатровая вежа-званіца выступае з асноўнага аб'ёму і дамінуе ў агульнай кампазіцыі, завяршаючы двухсхільны дах з сігнатуркай над алтарнай часткай. Вежа завершана трохвугольнымі шчытамі, упрыгожанымі аркатурай і шпілямі-фіяламі. Уваходны партал выраšаны стральчатай аркай і акном-ружай над ёй. Гатычны вертыкалізм і сілуэтную стракатасць будынку надаюць шпілі пілонаў-контрфорсаў, востравугольныя шчыты, высока ўзнятыя стральчатыя вокны-біфорыумы, дэкаратыўная аркатура. Прысадзістасць, стацыянарнасць архітэктурнай кампазіцыі надаюць крылы трансепта і магутны, выкладзены з вапняковых квадраў цокаль. Уражвае архітэктурная эстэтыка храма, высокая культура будаўнічых работ, высакаякасная цагляная муроўка. Гатычная тэма працягнута і ў інтэр'еры храма. Прастора нефа, перакрытая стральчатым нервюрным скляпеннем на падпружных арках, адкрываецца ў апсіду і крылы трансепта вялізнымі стральчатымі прасветамі. «Гатычны» алтар, асветлены бакавымі стральчатымі вокнамі, быў выкананы з дубу ў выглядзе трохчасткавай кампазіцыі з арэолам разных высокіх фіялаў па вуглах востравугольных франтонаў.

Вобразнаму строю гатычнага будынка адпавядае дынамічна-вертыкальная кампазіцыя Уладзіслаўскага касцёла ў в. Суботнікі (Іўеўскі р-н Гродзенскай вобл.), узведзенага ў 1904–1907 гг. па фундацыі графа У. Умястоўскага. Прамавугольны ў плане чырвонацагляны карабель храма накрыты двухсхільным дахам з вытанчанай сігнатуркай над прэсбітэрыям, пяцігранная апсіда – вальмавым, сіметрычныя сакрысціі – двухсхільнымі дахамі. Сярод-крыжжа дахаў па тыпу нармандскіх сабораў завершана лёгкай і вытанчанай сігнатуркай, масіўная трох'ярусная вежа на галоўным фасадзе – высокім гранёным шатром. Па баках яе размешчаны невялікія гранёныя аб'ёмы лесвічных шахт. Будынак уражвае ўпэўненай прыземленасцю кампазіцыі з-за жорсткай сувязі масіўных сцен са ступеньчатымі контрфорсамі, якія рытмічна расчляняюць прасценкі стральчатых вокнаў і «падпіраюць» іх вуглы. Чысціня і дакладнасць цаглянай муроўкі прываблівае так, як і чысціня і прыгажосць сілуэтнай лініі будынка. Унутры касцёл падзелены слупамі на тры нефы, перакрытыя цыліндрычнымі з распалубкамі скляпеннямі. Дзякуючы гэтым успарушаным скляпенням і міжнефавым аркадам унутраная архітэктурная прастора не здаецца замкнёнай і абмежаванай жорсткімі сценамі; яна набывае рух, свабоду ўзаемасувязей нефаў – тое, чаго не мелі малітоўныя залы класіцыстычных храмаў, абмежаваныя плоскаснымі геаметрызаванымі сценамі.

Намаганне дасягнуць у архітэктурным творы гатычнага вертыкалізму, лёгкай канструкцыйнасці ажыццёўлена ў Троіцкім касцёле ў в. Шылавічы (Ваўкавыскі р-н Гро-

дзенскай вобл.). У 1905 г. адзначаецца: «Касцёл, пабудаваны ў 1600 г., у сучасным стане знаходзіцца ў цалкам струхнелым стане. Бясконцы рамонт прывёў прыхаджан да высновы, што далейшы рамонт не акупляецца, а таму хадайнічаюць аб пабудове новага мураванага касцёла на свае сродкі» [292]. У 1907–1914 гг. у цэнтры вёскі на сродкі парафіян быў змураваны магутны буйнамаштабны каталіцкі храм у стылі неготыкі [293]. Вырашаны паводле канона трохнефавай аднавежавай базілікі з трансептам, трохграннай апсідай і дзвюма сакрысціямі. Гатычная выразнасць пабудовы дасягаецца не столькі дэкаратыўнымі «стыльнымі» сродкамі, колькі логікай спалучэння аб'ёмаў, вертыкалей і гарызанталей, падпарадкаванасцю прапорцый і прасторавых суадносін. Вастрыня кампазіцыйнага ракурсу дасягаецца кантрастным супастаўленнем высотнай дамінанты на галоўным фасадзе – зграбнай васьміграннай вежы-званіцы з востраканцовым шатром – і гарызантальна выцягнутага карабля храма. Вежа храма ўражвае сваёй вышынёй (55 м), яе верхні васьмігранны ярус пераходзіць у высокі шацёр з лацінскім крыжам. Менш актыўныя вертыкальныя элементы створаны крыламі трансепта, завершанымі ступеньчатымі шчытамі з вуглавымі фіяламі. Грані і вуглы вежы ўмацаваны контрфорсамі з фіяламі, якія крапаваны стральчатымі нішамі. Над галоўным уваходным парталам узвышаецца вімперг. Бакавыя фасады расчлянёны стральчатымі вокнамі-біфорыумамі, у прасценках умацаваны контрфорсамі і аркбутанамі.





149. Неагатычныя касцёлы: Аляксееўскі, г. п. Івянец, і Уладзіславаўскі, в. Суботнікі

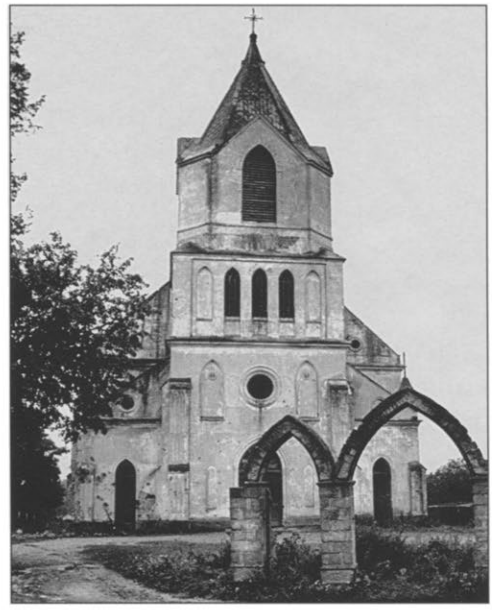
Кантрастнае каляровае рашэнне заснавана на спалучэнні чырвонага цаглянага фона муроўкі і пабеленых элементаў архітэктурнага дэкору. У інтэр'еры нефы падзелены стральчатымі арачнымі праёмамі, якія абапіраюцца на прафіляваныя слупы, перакрыцце – крыжовыя скляпенні з нервюрамі. Шырока выкарыстана лякальная цэгла, з якой зроблены нервюры, абрамленні арак і крапоўка слупоў.

Уражвае сваім нястрымным вертыкальным узлётам Ушэсцеўскі касцёл у цэнтры в. Краснае (Маладзечанскі р-н Мінскай вобл.), размешчаны на ўзвышшы і пануючы высокім шпілем над навакольнай забудовай. На галоўным фасадзе дата пабудовы храма – 1912 г. У 1988–1990 гг. рэстаўураваны і перададзены вернікам. Твор архітэктуры стылю неаготыкі ўзведзены па канону трохнефавай аднавежавай базілікі з пяціграннай апсідай і бакавымі сакрысціямі. Яго ярка-чырвоны цагляны гмах мае пагатычнаму вертыкальна накіраваную кампазіцыю, асноўную ролю ў якой адыгрывае трох'ярусная чатырохгранная шатровая званіца ў цэнтры галоўнага фасада, умацаваная вуглавымі ступеньчатымі контрфорсамі з фіяламі-шпілямі. З яе вертыкальным дынамізмам кантрастуе выцягнуты па гарызанталі карабель храма з яруснай трактоўкай алтарнага фасада – больш нізкімі пяціграннай апсідай і бакавымі сакрысціямі. У храм «запрашае» манументальны ўваходны стральчаты партал, над якім па гатычнаму канону размешчана вялікае акно-ружа. Цяжкую масу будынка візуальна аблягчаюць вузкія і высокія стральчатыя аконныя праёмы са ступеньчатымі контрфорсамі ў прасценках, ажурная аркатура, вокны-біфорыумы і вытанчаныя нішы. Унутраная прастора храма візуальна расчлянёна на нефы чатырма слупамі-ўстоямі, якія падтрымліваюць крыжова-скляпеністыя перакрыцці. Пры ўваходзе над нартэксам створана галерэя-хоры для аргана. «Дух гатычнага мастацтва – у гэтым захапляючым трапятанні ценяў і святла, якое перадае рытм усяму збудаванню ў цэлым і вызывае ў ім жыццё», – гэтымі словамі скульптара Радэна, які тонка адчуваў готыку, можна было б увогуле ахарактарызаваць архітэктуру касцёла [294].

Прыхаджане-католікі былога мястэчка Сялец (зараз вёска ў Бярозаўскім р-не Брэсцкай вобл.) у 1904 г. звяртаюцца да гродзенскага губернатара з просьбай на дазвол пабудовы рымска-каталіцкага касцёла (атрымліваюць станоўчы адказ толькі ў 1906 г. [295]). У тым жа годзе сцвярджаецца праект храма выкананы архітэктарам У. А. Срокам [296]. 24 кастрычніка 1912 г. настаяцель касцёла дакладвае ў губернскае праўленне аб заканчэнні будаўніцтва [297]. Мураваны касцёл у цэнтры мястэчка быў асвячоны ў імя св. Аляксея. Нельга сказаць, што яго гатычная дынаміка даведзена да апафеозу. Тут яшчэ пануе магутнасць сцяны, якая тэктанічна працуе ўсёй сваёй масай, а ўступы контрфорсаў толькі падкрэсліваюць яе статыку. У сілуэце трохнефавай сіметрычна-восевай базілікі дамінуе трох'ярусная шатровая вежа-званіца (васьмярык на двух чацверыках)

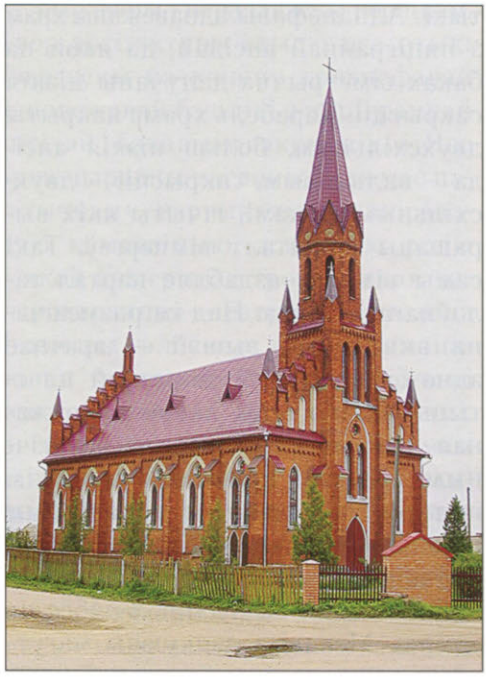
цяжкіх прысадзістых прапорцый. Бакавыя нізкія з аднасхільнымі дахамі прыдзелы кампазіцыйна аб'ядноўваюць званіцу з асноўным аб'ёмам пад двухсхільным дахам. Раўнамерны рытм бакавых фасадаў ствараецца стральчатымі аконнымі праёмамі, папарна аб'яднанымі прамавугольнымі нішамі, двухступеньчатымі контрфорсамі ў прасценках. Пяцігранны алтарны аб'ём фланкіраваны нізкімі сакрысціямі з самастойнымі ўваходамі. Нягледзячы на шмат запазычаных з сярэдневяковай готыкі архітэктурных форм – контрфорсаў, стральчатых ніш і праёмаў, круглых акон-руж, манументальны будынак не набыў вертыкальнай гатычнай накіраванасці. Калі для сярэдневяковай готыкі было характэрна актыўнае выкарыстанне раслінай арнаментыкі, якая наглядна ўвасабляла ідэю арганічнага росту храма, «апранутага вянком з усіх жывых рэчаў» [298], дык тут яна наогул адсутнічае і тым самым яшчэ больш падкрэслівае яго заземленую масіўнасць. Прасторная трохнефавая зала храма, расчлянёная дзвюма парамі магутных слупоў, здольна сабраць пад сваімі лунаючымі на падпружных арках крыжовымі скляпеннямі ўсё насельніцтва вёскі. Над нартэксам размешчаны хоры, злучаныя лесвіцай з бакавым прыдзелам.

Здалёку пры пад'ездзе да в. Опса (Браслаўскі р-н Віцебскай вобл.) бачны востраканцовы шпіль Іаанаўскага касцёла, пабудаванага ў 1887 г. па фундацыі Я. Цеханавецкай. Доўгі час храм быў зачынены, аддадзены вернікам толькі ў 1980-я гг. Касцёл – помнік архітэктуры з рысамі неаготыкі. Аднанефавы аднавежавы храм з пяціграннай апсідай, да якой па баках сіметрычна далучаны нізкія сакрысціі. Карабель храма накрыты двухсхільным, больш нізкія апсіда – вальмавым, сакрысціі – двухсхільнымі дахамі, шчыты якіх вырашаны накшталт вімпергаў. Такі самы вімперг аздабляе партал галоўнага ўвахода. Над ім размешчана акно-ружа, вышэй – арачнае акно-біфорыум. У жорсткай пластыцы архітэктуры пануе напружаная дынаміка, ствараемая энергічным узлётам званіцы з высокім шатром, завершаным лаканічным каталічным крыжам. Касцельны шацёр-шпіль сімвалізуе прамень Боскай ласкі, які зыходзіць з нябёс на зямлю. Менавіта дзякуючы магутнаму руху званіцы ўвышыню храм набывае агульную вертыкальную накіраванасць, якую «падтрымліваюць» астатнія элементы фасадаў:



150. Аляксееўскі касцёл, в. Сялец





151. Неагатычныя касцёлы:
Іаана Хрысціцеля, в. Опса, і Сэрца Ісуса,
в. Сталовічы

выкладзеныя з цэглы прафіляваныя цягі, аркатурныя паясы, лапаткі і арачныя нішы. На жаль, унутраная архітэктура не адэкватная экстэр'еру – неф і апсіда перакрыты звычайным цыліндрычным скляпеннем з распалубкамі.

Дабравешчанскі касцёл у цэнтры в. Альковічы (Вілейскі р-н Мінскай вобл.) пабудаваны ў 1897–1902 гг. з чырвонай цэглы. Помнік архітэктуры неаготыкі ўзведзены паводле канона трохнефавай аднавежавай базілікі з пяціграннай апсідай і гранёнымі сакрысціямі. Аб'ёмы ярусна нарастаюць да вежы, па вуглах і ў прасценках умацаваны ступеньчатымі контрфорсамі, прарэзаны высокімі стральчатымі вокнамі (раней былі запоўнены вітражамі). Такой формы арачны ўваходны партал завершаны вімпергам, над якім – вялікае акно-ружа. Дэкор абмежаваны цагляными трыльяжнымі і аркатурнымі арнаментальнымі паясамі. Унутраная прастора была перакрыта стральчатымі скляпеннямі (захаваліся часткова), якія трымаюцца на шматслаёвых калонах з характэрнымі керамічнымі капітэлямі са спляценняў лісця і гронак вінаграду. У тым жа стылі неаготыкі выкананы ўзняты на хоры арган.

Прыходскі касцёл Сэрца Ісуса ў в. Сталовічы (Баранавіцкі р-н Брэсцкай вобл.) узведзены з чырвонай цэглы ў пачатку XX ст. пасля таго, як парафіяне засталіся без старажытнага барочнага храма Іаана Хрысціцеля (1740 г.), пераўтворанага ў праваслаўную царкву ў 1867 г. [299]. У 1907 г. непадалёку ад яго, у цэнтры мястэчка, на сродкі пры-

хаджан пачата будаўніцтва новага мураванага храма, якое закончана ў 1911 г. Прамавугольны ў плане аб'ём трохнефавай аднавежавай базілікі накрыты агульным двухсхільным дахам, рытмічна расчлянёным трохвугольнымі дахавымі вокнамі з высокімі фіяламі ў завяршэнні і закрытым над апсідай зубчастым шчытам. Дамінантай аб'ёмна-прасторавай кампазіцыі з'яўляецца двух'ярусная (васьмярык на чацверыку) званіца, якая завершана высокім шпілем і цудоўна перадае магутны вертыкальны рух архітэктурных форм (асабліва цэнтральнай часткі). Шпіль званіцы, быццам сонечны прамень, які падае на «грэшную» зямлю і яе насельнікаў. Бакавыя фасады рытмічна расчлянёны стральчатымі вокнамі-біфорыумамі і контрфорсамі ў прасценках і па вуглах сцен. Галоўны ўваход вырашаны магутным перспектыўным парталам і фланкіраваны трохступеньчатымі контрфорсамі, завершанымі высокімі фіяламі з крабамі, як і вуглавыя фіялы шчыта трохгранай апсіды. Выразнасць архітэктурнага манумента дасягаецца багаццем краповак, профіляў і абломаў, выкананых цаглянай муроўкай, насычаным каларыстычным вырашэннем (ярка-чырвоны фон адкрытай цаглянай муроўкі, светлыя бляшаныя пакрыцці, паліхромія бутавага цокаля). Рытмічная арганізацыя архітэктурнай кампазіцыі, складанасць і кантрастнасць прапарцыянальных суадносін, выцягнутасць, дакладнасць і чысціня ліній, звязанасць і скаардынаванасць элементаў канструкцый, якія адначасова з'яўляюцца і асновай дэкору, – усе бакі архітэктурнай кампазіцыі «гатычнага» будынка сплецены паміж сабой і арганічна ўзаемазлучаны, ствараючы адзіны і цэласны вобраз гатычнага храма. У формах готыкі выкананы драўляны аднаярусны алтар, у цэнтры якога ў стральчатай нішы з востравугольным вімпергам пастаўлена драўляная скульптура Хрыста.

У пачатку XX ст. пашыраюцца новыя прасторава-кампазіцыйныя вырашэнні каталіцкага храма. Аднак касцельная традыцыя была настолькі моцнай, што храмы ўзводзяцца па той жа схеме трохнефавай сіметрычна-восевай базілікі. У адпаведнасці з ёй у 1908 г. будуецца Антоніеўскі касцёл у в. Каменка (Шчучынскі р-н Гродзенскай вобл.). Магутны архітэктурны манумент у стылі неаготыкі вырашаны прамавугольным ў плане караблём, накрытым стромкім двухсхільным дахам, які ўступам пераходзіць у вальмавае пакрыццё крыху ніжэйшай пяціграннай апсіды. Двух'ярусная чатырохгранная вежа галоўнага фасада завершана стромкім шатром з люкарнамі на гранях, ярус-звон прарэзаны вокнамі-біфорыумамі, ніжні ярус – вокнамі-трыфорыумамі. Уваход афармлены стральчатым парталам з двухсхільным вімпергам, над якім размешчана акно-ружа; дзверы аздоблены мастацкай арнаментальна-раслінай коўкай. Рэгулярны рытм бакавых фасадаў ствараецца стральчатымі, запоўненымі вітражамі вокнамі-біфорыумамі, шчыльна «сціснутымі» ступеньчатымі контрфорсамі ў прасценках. Вельмі арыгінальна вырашана пастаноўка чатырохгранных сакрыс-

цій па дыяганалі да падоўжнай восі сіметрыі храма, вуглом у пазуху паміж нефам і апсідай. Архітэктурная аздоба ўключае аркатурныя і трыльяжныя фрызы. Унутраная прастора храма падзелена на тры нефы, над якімі «играет мышцами крестовый легкий свод» [300]. Каб падкрэсліць «гатычнасць» храма ў інтэр'еры, архітэктар уводзіць насычаныя чырвоным колерам прафіліроўкі, кантрастна вылучаныя на пабеленых плоскасцях сцен і скляпенняў, якія садзейнічаюць агульнай вертыкальнай накіраванасці архітектурных мас. «Гатычную» аўру інтэр'ера завяршае выкананы ў формах готыкі алтар. Ля бакавога фасада адасоблена пастаўлена скульптура Мадонны, чалавечы маштаб якой выразна падкрэслівае цяжкі гмах будынка, які ад гэтага супастаўлення ўспрымаецца як цыклапічны.

Магутны Ушэсцеўскі «гатычны сабор» узносіцца ў цэнтры мястэчка Дзярэчын (зараз вёска ў Зэльвенскім р-не Гродзенскай вобл.). Лёс касцёла дастаткова вычарпальна апісаны ў журнале прысутнасці Гродзенскага губернскага праўлення ад 31 верасня 1880 г.: «Па выпадку ўстаранення непапраўнай падрадчыцы Кусцінавай ад сканчэння разборкі абгарэўшага скасаванага касцельнага будынка ў м. Дзярэчын, далейшыя работы гэтаму падраду, з прадастаўленнем матэрыялу, які будзе атрыманы ад сканчэння разборкі з аплатай з залога Кусцінавай дзесяць тысяч цэглы, аддадзены б. Гродзенскаму мяшчаніну Ставеру, па кантракту, заключанаму ім у Губернскім Праўленні ў гадзічны тэрмін, г. зн. 30 кастрычніка 1880 г.» [301]. Пасля зносу касцёла ў прашэнні сялян рымска-каталіцкага веравызнання навакольных воласцей да гродзенскага губернатара абгрунтоўваецца неабходнасць будаўніцтва новага храма: «У Слонімскім павеце знаходзіцца мяст. Дзярэчын, вакол якога на прасторы 12 вёрст размешчаны тры сялянскія воласці..., маючыя у складзе сваім, акрамя мястэчка, 16 вёсак з насельніцтвам больш 3000 душ рымска-каталіцкага веравызнання. Сяляне гэтыя, а раўна большасць Дзярэчанскіх мяшчан – таксама каталікі, карысталіся з даўніх часоў да 1866 г. для выканання абрадаў Набажэнства, прыходскай каталіцкай царквой, якая ў тым годзе згарэла ад здарыўшагася пажара і па гэты дзень не адноўлена. У раёне 12 вёрстаў вакол Дзярэчына меецца 5 праваслаўных цэркваў, адна сінагога і 6 яўрэйскіх малітоўных дамоў. Бліжэйшая каталіцкая царква ў 33 вёрстах у Слоніме» [302]. Сельскімі прыгаворамі сяляне-католікі трох воласцей абавязаліся прыняць будаўніцтва касцёла і ўтрыманне святара на ўласны кошт [303]. У студзені 1904 г. Міністэрства ўнутраных спраў дае дазвол на будаўніцтва рымска-каталіцкай царквы ў казённым маёнтку мястэчка Дзярэчын [304]. Складаная барацьба вялася паміж Будаўнічым аддзяленнем Гродзенскага губернскага праўлення і дзярэчынскім ксяндзом Адамам Абрамовічам. 24 чэрвеня 1906 г. губернскі інжынер А. Савіч «препровождает» праект і каштарыс на будаўніцтва «гатычнага» манументальнага храма [305]. Аднак у 1909 г. мясцовы прыход дамагаецца змены выгляду касцёла: іх незадавальняла аднаве-

жавая кампазіцыя храма, яны патрабавалі яго вырашэння па канону трохнефавай двухвежавай базілікі. Таму 23 ліпеня 1906 г. ксёндз падае ананімны «замяніцельны» праект на ўзвядзенне бетоннага касцёла [306]. Аднак, мяркуючы па існуючай пабудове, першапачатковы праект застаўся без змяненняў і быў рэалізаваны. Акт прыёмкі касцёла складзены 28 кастрычніка 1912 г.: «Пабудова ўзведзена ў чарне, выведзены сцены і пакрыты чарапіцай дах. Скляпенняў яшчэ не ўчынена. Вокны не зашклёны» [307]. Канчаткова будынак здадзены 30 студзеня 1913 г.

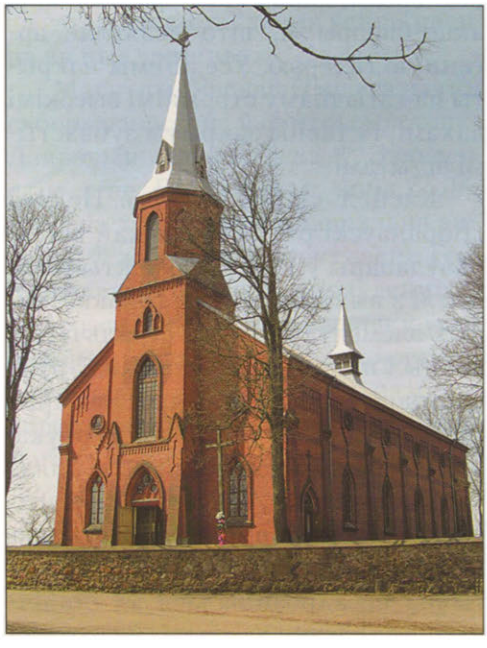
Дзярэчынскі касцёл – аднавежавы аднанефавы храм з пяціграннай апсідай і бакавымі сакрысціямі, узняты на высокі цокаль, які выкладзены з вапняковых квадраў. Вертыкальнай дамінантай храма з'яўляецца фланкіраваная ступеньчатымі атыкамі з вуглавымі фіяламі васьмігранная вежа-званіца з высокім шатром-шпілем. Над уваходным стральчатым парталам з вімпергам размешчана акно-ружа. Стральчатымі парталамі аформлены і два бакавыя ўваходы. Сцены ўмацаваны контрфорсамі, прарэзаны стральчатымі аконнымі праёмамі з ажурнымі кратамі і вітражамі. Элемент асіметрыі ў кампазіцыю будынка ўносіць васьмігранная вежа правай сакрысціі. Зала перакрыта гатычным зорчатым скляпеннем. У яе прастору высокай стральчатай аркай адкрываецца апсіда. Над крыжовымі скляпеннямі нартэкса размешчаны хоры.

Новая інтэрпрэтацыя готыкі ярка ўвасобілася ў архітэктуры Пётра-Паўлаўскага касцёла ў г. п. Лагішын (Пінскі р-н Брэсцкай вобл.). Касцёл пабудаваны пасля царскага Маніфеста 1905 г. аб свабодзе веравызнанняў намаганнямі пінскага ксяндза Станіслава Войткі ў 1907–1910 гг., асвячоны Магілёўскім архібіскупам у 1913 г. [308]. Вялізны цагляны архітэктурны манумент вырашаны працяглым прамавугольным карабліём пад двухсхільным дахам. Па падоўжнай восі дабаўлены пяцігранная апсіда і чатырох'ярусная шатровая званіца. Сцены рытмічна расчлянёны стральчатымі вокнамі-біфорыумамі і двухступеньчатымі контрфорсамі ў прасценках. Асіметрыю ў агульную кампазіцыю ўносіць прыбудова крыла трансепта. Уваход вырашаны перспектыўным стральчатым парталам і вылучаны востраканцовым вімпергам, над якім размешчана акно-біфорыум, што асвятляе арганную галерэю. Усе аб'ёмы накрыты па-гатычнаму стромкімі высокімі дахамі, іх тарцы закрыты зубчастымі шчытамі.

Касцёл св. Лінуса ў в. Пеляса (Воранаўскі р-н Гродзенскай вобл.) пабудаваны ў 1910 г. у эклектычным стылі з выкарыстаннем толькі асобных элементаў готыкі: стральчатыя вокны і нішы, імітацыя вокнаў-руж, вострашатровыя вежачкі. Выкарыстана маляўнічая бутавая муроўка, якая надае будынку архаічны выгляд.

Па характару мастацкага вырашэння, якасці выканання правінцыйнае касцельнае будаўніцтва практычна не адрознівалася ад сталічных аналагаў. У стылі неаготыкі ў 1905 г. збудаваны Станіслаўскі касцёл у в. Лядск (Шчучынскі р-н Гродзенскай вобл.). Прамавугольны ў плане неатынкаваны цагляны





152. Неагатычныя касцёлы:
Петра-Паўлаўскі, г. п. Лагішын,
і Станіславаўскі, в. Лядск

аб'ём пераходзіць у пяцігранную апсіду і накрыты двухсхільным дахам, які па цэнтры і над апсідай фланкіраваны чацверыковымі шатровымі сігнатуркамі-фіяламі. Будынак пастаўлены на высокі цокаль, выкладзены з буйных вапнавых квадраў, на якіх адзначаны імёны фундатараў і ахвяравальнікаў. На галоўным фасадзе ўзвышаецца двух'ярусная (чацвярык на васьмерыку), завершаная высокім шатром званіца. Фасады прарэзаны вітражнымі вокнамі-біфорыумамі з «ружамі» ў агульных стральчатых, выкладзеных лякальнай цэглай ліштвах; дэкарыраваны аркатурнымі паясамі, круглымі разеткамі-трохлістнікамі, раскрапаваны лапаткамі. Галоўны і два бакавыя ўваходы афармлены стральчатымі перспектыўнымі парталамі.

Водгукі неаготыкі адчуваюцца ў касцельным дойлідстве ўключна да 1930-х гг., але ў значна большай ступені стылізацыі і абагульнення сярэдневяковай архітэктурнай тэмы. Гэты напрамак стылю можна было б вызначыць як постнеаготыку, ці гатычны авангард, у асноўным звязаны з польскай архітэктурнай школай. Найбольш яскравы прыклад – касцёл Дзевы Марыі ў в. Зарачанка Гродзенскага раёна, пабудаваны ў 1937 г. ужо не адкрытай цаглянай муроўкай, а атынкаванай (адноўлены ў 1989–1991 гг.). Надзвычай абвостранае пачуццё ўзнікае пры ўспрыманні ўзлёту яго тэлескапічнай двух'яруснай чатырохграннай званіцы, пануючай сваім востраканцовым шпілем над вясковай сядзібнай забудовай. Ад гэтага кантрасту па меры набліжэння да храма ўзраста-

юць яго архітэктурныя значнасць і якасці: вертыкальная накіраванасць буйных абагульненых архітэктурных мас і вялікіх плоскасцей, спічастых высокіх, але нязвыкла вузкіх вітражных вокнаў, стыль архітэктуры дэкаратыўна вельмі сціплы, у асноўным лінеарны. Гатычная тэма прасочваецца ў вырашэнні магутнага ўваходнага партала-вімперга з вялікім стральчатым праёмам і скульптурнай выявай Дзевы Марыі ў завяршэнні. Дойлід ідзе па шляху спрашчэння гатычнай канструкцыі і стараннай адшліфоўкі фасадаў, пакідаючы толькі ясна падкрэсленыя плоскасці сцен, але вызначаючы іх актыўную дынаміку. Прамавугольны ў плане аднанефавы карабель храма накрыты высокім двухсхільным дахам з вальмамі над пяціграннай апсідай, да якой па баках далучаны сакрысціі. Атынкаваныя сцены інтэр'ера крапаваны пілястрамі і прарэзаны стральчатымі вокнамі з вітражным запаўненнем.

Намер збудаваць у в. Пескі (Бярозаўскі р-н Брэсцкай вобл.) на месцы старажытнага драўлянага касцёла сярэдзіны XVIII ст. новы храм «на карысць прыватных сялян і прыхаджан» выказала ў 1850 г. памешчыца Ганна Аскірка, якая і падрыхтавала праект [309]. Дазвол быў выдадзены, але будаўніцтва не адбылося з-за палітычнай сітуацыі ў Краі. У 1899 г. парафіянамі і мясцовымі памешчыкамі пытанне аб будаўніцтве новага мураванага касцёла Маці Божай Ружанцовай замест старога струхнелага ўздымаецца зноў і становіцца вырашаецца 10 ліпеня 1896 г. [310]. Архітэктурны праект касцёла складае цывільны інжынер Данieў [311]. На будаўніцтва новага храма граф Ч. Красіцкі ахвяруе 43 дзесяціны зямлі [312]. Але з-за недахопу сродкаў яно расцягнулася на гады і завяршылася толькі ў 1918 г.: «Пытанне аб будаўніцтве новага мураванага касцёла замест існаваўшага драўлянага ўсходзіць да 1899 г. Пабудова была дазволена 10 ліпеня 1896 г. Пабудова, пачатая без вызначаных крыніц сродкаў, да гэтага часу (14 кастрычніка 1909 г.) на працягу дзесяці год ніяк не можа быць даведзена да канца і ўздзвігнуты пакуль толькі вонкавыя сцены і ўнутраныя скляпенні да даху, далейшы рух пабудовы за недахопам грошаў спыніўся і асобы, якія кіруюць ёю, не знаходзячы ніякіх вытокаў сродкаў, прапаноўваюць прадажай касцельнай і падоранай графам Красіцкім зямлі выручыць хаця б некаторую суму для сканчэння пабудовы» [313]. Аднавежавы трохнефавы храм базілікальнага тыпу з трансептам і гранёнай апсідай збудаваны з цэглы і бутавага каменя. У сілуэце пабудовы дамінуе трох'ярусная васьмерыковая шатровая званіца. Асноўны аб'ём аддзелены трансептам ад алтарнай групы. Выразныя па пластыцы крылы трансепта ствараюць кампазіцыйны акцэнт на бакавых фасадах касцёла, якія рытмічна падзелены контрфорсамі. Шчыты трансепта завершаны зубчастымі атыкамі і фланкіраваны пілястрамі. Унутры прэсбітэрый аддзелены ад трансепта стральчатай аркай.

У 1634 г. рэчыцкі староста, потым ваявода мінскі і трокскі Аляксандр Служка фундаваў кляштар і касцёл дамініканцаў. З 1832 г. кляш-

тар скасаваны, а касцёл у 1862 г. згарэў. Да 1902 г. набажэнствы адбываліся ў прыватным доме. З 1893 г. парафію ўзначаліў малады ксёндз Ліпінскі, які пачаў хадайнічаць аб будаўніцтве ў г. Рэчыца Гомельскага павета каталіцкага храма. У выніку ў 1903 г. быў узведзены манументальны цагляны Троіцкі касцёл [314], які вырашаны магутнай трохнефавай аднавежавай базілікай у стылі неаготыкі. Двухсхільны дах карабля храма па тарцах закрыты зубчастымі шчытамі, апяразаны аркатурным фрызам. Да галоўнага фасада далучана трох'ярусная (васьмярык на двух чацверыках) вежа, завершаная шатром-шпілем і ўмацаваная вуглавымі трохступеньчатымі контрфорсамі. Да бакавых граняў вежы прымкнуты высокія гранёныя эркеры лесвічных клетак. Галоўны ўваход вылучаны глыбінным перспектыўным парталам з вімпергам; над ім размешчана стральчатае акно-біфорыум, што асвятляе хоры. Такія ж вокны і контрфорсы-пілоны ў прасценках ствараюць рытм бакавых фасадаў. Скляпенні нефаў – па-за агульным «гатычным» стылем – цыліндрычныя з распалубкамі.

Просьба католікаў вярнуць ім Бялыніцкі кляштар не была задаволена царскай уладай, але быў дадзены дазвол на будаўніцтва касцёла непадалёку ад в. Свяцілавічы (Бялыніцкі р-н Магілёўскай вобл.). Ксёндз Гедройц і мясцовыя парафіяне арганізавалі будаўніцтва новага мураванага храма, які паўстаў у 1903 г. [315]. Для стварэння «гатычнага» вобраза храма архітэктар карыстаецца абмежаванымі сродкамі стылю. Просты прамавугольны аб'ём і прамавугольная апсіда былі накрыты рознавысотнымі двухсхільнымі дахамі. У галоўны фасад была ўбудавана чатырохгранная шатровая званіца са стральчатымі праёмамі ўвахода і акна хораў па восі сіметрыі. Бакавыя фасады чляніліся магутнымі пілонамі. У неагатычным стылі былі вырашаны тры драўляныя разныя алтары.

Андрэеўскі касцёл у в. Нарач (Вілейскі р-н Мінскай вобл.) – узведзены ў 1901 г. з цэглы ў стылі неаготыкі трохнефавы бязвежавы прамавугольны ў плане храм з трохграннай апсідай. Сцяна галоўнага фасада завершана двухгранным шчытам, па вуглах фланкіравана контрфорсамі са шпілямі. Над высокім стральчатым уваходным парталам размешчана акно-ружа з вітражом. Сцены бакавых фасадаў умацаваны контрфорсамі, над апсідай – атыкавая сцяна. Над двухсхільным дахам узвышаецца невялікая сігнатурка. Стральчатыя аконныя праёмы бакавых сцен маюць вітражы. У інтэр'еры прыкметы стылю нясуць галоўны і бакавыя алтары, амбон і арган.

У в. Воўчкавічы (Мінскі р-н) на высокім беразе р. Пціч стаяла драўляная капліца Раства Дзевы Марыі, пабудаваная ўладальнікам маёнтка М. Іваноўскім у 1810 г. пасля зруйнавання папярэдняй (на другім беразе) у 1805 г. У 1880 г. узнікла патрэба ў новым капітальным храме: парафіяне сабралі 4650 рублёў, графіня Ю. Чапская дала 10 850 рублёў, граф Е. Чапскі – 48 тысяч рублёў. Сяляне падвозілі цэглу, каменне і дрэва. Будаўніцтва вялося хутка – да 9 лістапада 1904 г. архібіскуп



153. Андрэеўскі касцёл, в. Нарач

Е. Шэмбек асвяціў касцёл у імя Сэрца Ісуса і Дзевы Марыі [316]. Аднанефавы з трансептам і пяціграннай апсідай храм меў дынамічна-асіметрычную аб'ёмна-прасторавую кампазіцыю. У вугал плоскаснага галоўнага фасада і яго двухгранны шчыт была ўрэзана высокая чацверыковая вежа-званіца пад двухсхільным дахам. Яе вертыкалізм падкрэсліваў высокі стральчаты прасвет яруса-звона і перспектыўны ўваходны партал з вімпергам. Неф быў перакрыты стральчатым скляпеннем, асвятляўся бакавымі і апсіднымі стральчатымі вітражнымі вокнамі. У апсідзе, што адкрывалася ў залу вялізным арачным прасветам, меўся неагатычны драўляны алтар.

Калі ў 1672 г. мястэчка Ушачы (зараз гарадскі пасёлак у Віцебскай вобл.) перайшло да Давіда Радзімінскага-Францкевіча, ён з жонкай фундаваў тут кляштар базыльян. У 1716 г. падваявода полацкі Іеранім Жаба таксама са сваёй жонкай заснавалі касцёл і кляштар дамініканцаў, якія ў 1863 г. былі зачынены, а будынкі часткова разбураны. Энергічныя намаганні парафіян (каля 1600 чалавек) па вяртанню касцёла пачалі здзяйсняцца з 1905 г. пасля прыняцця ўрадам талерантнага закона, але не далі жадаемых вынікаў. Быў атрыманы дазвол на будаўніцтва новага храма толькі ў 1908 г. Сродкі вылучаны мясцовымі абывацелямі Рэутам (14 тысяч рублёў), Івашэўскай, а таксама ўладамі (9 тысяч рублёў). Будаўніцтва скончана ў 1913 г. [317]. Архітэктура мураванага храма была вырашана ў стылі неаготыкі. Ён адносіўся да тыпу двухвежавых аднанефавых храмаў з трохгранай апсідай. «Гатычны» характар будынку надавалі высокія стральчатыя вокны, ступеньчатыя контрфорсы, аркатурны фрыз, фіялы.

Мураваны касцёл у г. Чавусы (Магілёўская вобл.) разам з кляштарам фундаваны Мікалаем (Пятром) Падбіпята для ксяндзоў-кармелітаў, якім ён ахвяраваў в. Гарадзішча. Манахі былі выгнаны, а касцёл і кляштар зачынены ў 1780 г. (па іншых звестках – пасля царскага ўказу ад 19 ліпеня 1832 г.). Пасля атрымання дазволу ў 1913 г. распачата будаўніцтва новага касцёла [318].

Архітэктура храма была вырашана ў стылі неаготыкі. Унутры гранёнымі слупамі і перакінутай праз іх стральчатай аркадай ён падзяляўся на тры нефы, перакрытыя стральчатымі скляпеннямі. Трохгранную апсіду запаўняў барочны алтар у выглядзе дзвюх калон, што неслі фігурны франтон (верагодна, быў перанесены з папярэдняга храма XVIII ст.).

Праект неагатычнага касцёла на 500 парафіян у в. Ухова (Веткаўскі р-н Гомельскай вобл.) распрацаваны грамадзянскім архітэктарам Ланчэўскім у кастрычніку 1904 г. Мураваны будынак узводзіцца на месцы папярэдняга драўлянага і ўяўляе сабой аднанефавы аднавежавы храм з паўкруглай апсідай і прамавугольнымі бакавымі сакрысціямі, зала якога перакрыта стральчатым скляпеннем на падпружных арках. Званіца – васьмігранная на чацверыковым нартэксе з высокім шатром. Галоўны фасад дэкарыраваны пінаклямі і стральчатай аркатурай на франтоне і ў між'ярусных паясах званіцы. Сцены ўмацаваны ступеньчатымі контрфорсамі. Архітэктар У. А. Срока карэкціруе праект, замяняючы цэнтральнае стральчатае акно на круглую «ружу». Уваходны партал – стральчаты ў акаймаванні двухступеньчатых пілонаў. Бакавыя фасады рытмічна расчлянёны стральчатымі вокнамі і контрфорсамі ў прасценках. Высокі дах быў пакрыты дахоўкай, над апсідай узвышалася сігнатурка.

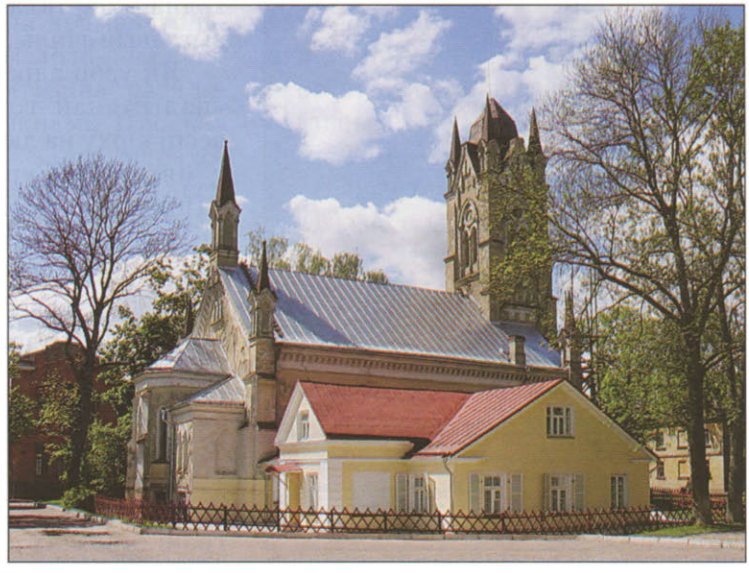
Касцёл у г. Рагачоў (Гомельская вобл.) размяшчаўся побач з праваслаўнай царквой. Да пачатку XX ст. існаваў драўляны парафіяльны касцёл, які прыйшоў у заняпад і не адпавядаў колькасці парафіян (каля 1500). Намаганнямі ксяндза Бернатовіча пачынаецца будаўніцтва новага мураванага храма ў стылі неаготыкі, які 6 жніўня 1912 г. быў асвячоны. У сілуэце аднанефавага карабля храма панавала двух'ярусная (васьмярык на чацверыку) вежа з высокім ігольчатым шпілем; да яе далучаліся гранёныя эркеры лесвічных клетак. Фасады чляніліся арачнымі вокнамі і пілонамі ў прасценках.

Творам архітэктуры неаготыкі з'яўляўся касцёл Дзевы Марыі ў в. Каралішчавічы Мінскага раёна. Драўляны храм пабудаваны Ст. Прушынскім у 1785 г., але да пачатку XX ст. быў вымураваны новы са званіцай. Прамавугольны ў плане аб'ём пад двухсхільным дахам з вальмай над алтарнай часткай. Вільчык даху на галоўным фасадзе завяршала васьмігранная шатровая вежачка. Плоскасныя фасады былі пазбаўлены архітэктурнай крапоўкі і чляніліся стральчатымі аконнымі праёмамі. У тым жа стылі была вырашана мураваная двух'ярусная (васьмярык на чацверыку) шатровая званіца, пастаўленая асобна з левага боку ад храма.

У пачатку XX ст. узводзяцца храмы з вышэйшай ступенню утрыравання гатычнай выразнасці, без выкарыстання аўтэнтычных архітэктурных форм сярэднявечча. Напрыклад, чыста асацыятыўнае адчуванне готыкі выклікае архітэктура касцёла ў в. Плябанаўцы. Яно дасягаецца стромкай вышынёй двухсхільнага даху над элементарным прамавугольным у плане аб'ёмам

храма, вокнамі і нішамі стральчатай двухграннай формы.

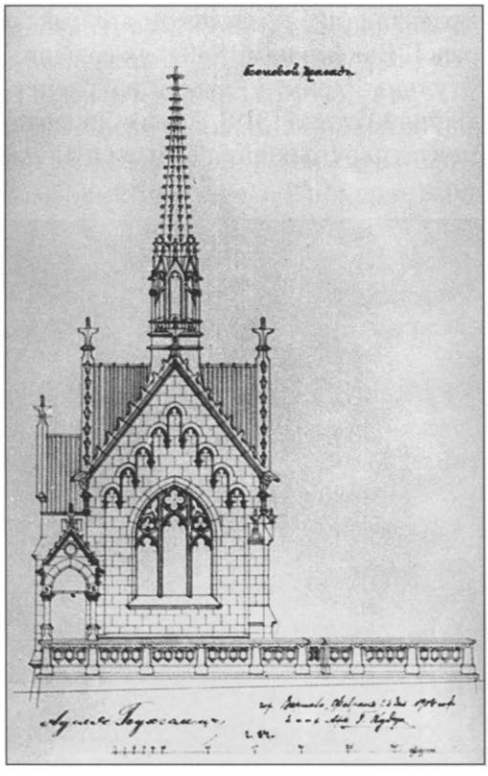
Формы готыкі пададзены ў нетрывіяльным ракурсе ў архітэктуры евангеліцкай кірхі ў Гродне, якая праектавалася мастаком-архітэктарам Г. Вакернам у 1840 г. як камерны ўтульны храм у стылі рэтраспектыўнай готыкі [319]. Аднак Дэпартамент духоўных спраў замежных ве-



154. Евангеліцкія кірхі ў Гродне і Полацку



равызнанняў Міністэрства ўнутраных спраў адмовіў у сакавіку 1843 г. у прашэнні на пабудову лютэранскай царквы [320]. І толькі ў канцы 1912 г. кірха была пабудавана, але ўжо ў неагатычным стылі. Аднанефавая аднавежавая пабудова з пяціграннай апсідай і сакрысціямі набыла не характэрную для готыкі масіўнасць і статычнасць. Галоўны фасад мае выцягнутую па вертыкалі дынамічную кампазіцыю дзякуючы квадратнай у сячэнні высокай манументальнай вежы-званіцы, якая высунута наперад з асноўнага аб'ёму. Размешчаны ў ёй галоўны ўваход аформлены стральчатым парталам з акном-ружай над ім. Вежа завершана высокім ламаным дахам ужо ў стылі мадэрн. Сцены акайма-



155. Праект кірхі для в. Супрасль

ваны шырокім карнізным поясам, умацаваны контрфорсамі і адзначаны па вуглах зграбнымі фіяламі. Унутраная прастора храма мае выцягнутую па падоўжнай восі перспектыву. Малітоўная прамавугольная ў плане зала перакрыта арыгінальным па форме фігурным скляпеннем – цыліндрычнае перакрыцце каля бакавых сцен пераходзіць у плоскую столь на драўляных кранштэйнах. Апсіда раскрываецца ў залу шырокім арачным прасветам. Другі ярус вежы выкарыстоўваецца пад малыя хоры. Зала кірхі асветлена «полымем» каляровага шкла вітражных бакавых вокнаў з гатычнымі кратамі, ствараючы ў інтэр'еры трапяткую, пульсуючую колерамі вясёлкі святлопаветраную атмасферу. А агульным архітэктурна-стылявым ключы з гродзенскай у пачатку XX ст. узведзена кірха ў Полацку – той жа набор элементаў: стральчатыя арачныя праёмы вокнаў і ўваходнага партала з «ружай» наверсе, выглавыя фіялы, аркатурныя фрызы.

Як узор адраджэння так званай «палымянай готыкі» можна прывесці кірху на лютэранскіх могілках у мястэчку Супрасль (зараз вёска ў Польшчы), якая ствараласяў якасці надмогілкавага помніка-маўзалея Адольфу Бухгальцу. Пабудавана ў 1904 г. паводле праекта варшаўскага архітэктара Г. Кудзера [321] па заказу ўдавы Адэліі Бухгальц [322]. Гэта цэнтрычная квадратная ў плане пабудова, перакрыжаванне высокіх двухсхільных дахаў якой завершана лёгкай і зграбнай сігнатуркай. Грані стромкіх фасадных, раскрапаваных аркатурнымі паясамі шчытоў акаймаваны «бягучымі» крабамі.

Рудыменты неаготыкі назіраюцца і ў *драўляным касцельным будаўніцтве*. Імкненне выклікаць абмежаванымі сродкамі асацыяцыі з гатычным храмам назіраецца ў архітэктуры Ушэсцеўскага касцёла ў в. Вярховічы (Камянецкі р-н Брэсцкай вобл.), пабудаванага ў 1935 г. з дрэва на ахвяраванні парафіян і намаганнямі ксяндза С. Лукашэвіча на месцы папярэдняга драўлянага храма [323]. Вырашаны працяглым прамавугольным зрубам-караблём, які пераходзіць у шматгранную паўкруглую апсіду. Падабенства з гатычнай архітэктурнай дынамікай надае будынку высокая чатырохгранная званіца з высокім шатром-шпілем. Вільчык вальмавага

даху над апсідай завершаны лёгкай слуповай сігнатуркай-ліхтаром са шпілем. Элемент эклектызму ўносіць афармленне ўвахода ў выглядзе чатырохкалоннага порціка. Сіметрыю будынка парушае прыбудаваная да левага фасада прамавугольная сакрысція. Гарызантальна ашаляваныя сцены рытмічна расчлянёны лучковымі вокнамі. Плоская столь малітоўнай залы пераходзіць у зорчатае скляпенне над апсідай – таксама спроба ўвасобіць у дрэве складаную гатычную канструкцыю.

Троіцкі касцёл неагатычнай архітэктурна-стылявой трактоўкі быў размешчаны ў цэнтры в. Забрэжжа (Валожынскі р-н Мінскай вобл.). Пабудаваны на пачатку XX ст. з дрэва, храм існаваў да Вялікай Айчыннай вайны, быў вырашаны па канону трохнефавай двухвежавай базілікі. Вертыкальна накіраваную кампазіцыю галоўнага фасада фарміравалі бакавыя двух'ярусныя чацверыковыя шатровыя вежы з двухсхільным шчытам паміж імі, стральчатыя вокны і ўваходны партал. Да храма далучалася мураваная капліца пад вальмавым дахам з сігнатуркай па яго цэнтры. Перад храмам стаяла зрубава-каркасная двух'ярусная шатровая званіца – твор народнага драўлянага дойлідства.

Касцёл Хрыста ў в. Лявонпаль (Міёрскі р-н Віцебскай вобл.) пабудаваны ў пачатку XX ст. з дрэва. Папярэдняя уніяцкая царква другой паловы XVIII ст. фундавана грамадска-палітычным дзеячам М. Т. Лапацінскім. Аб'ёмна-прасторавая кампазіцыя мае дынамічную вертыкальную накіраванасць: высокі зруб пад спічастым двухсхільным дахам на галоўным фасадзе фланкіраваны двух'яруснымі шатровымі вежамі (чацвярык на чацверыку). Франтон паміж імі прарэзаны круглым акномружай. Галоўны ўваход вылучаны чатырохкалонным ганкам. Больш нізкая прыбудова апсіды фланкіравана нізкімі сакрысціямі пад аднасхільнымі дахамі. Гатычны вертыкалізм храму надае шалёўка сцен і вуглавыя брусы-сцяжкі.

Касцёл Сэрца Ісуса ўзведзены з дрэва ў 1925 г. у цэнтры в. Канвелішкі (Воранаўскі р-н Гродзенскай вобл.). Храм складаецца з аднолькавых па вышыні чатырохсценнага зруба, выцягнутай пяціграннай апсіды з бакавымі сакрысціямі. Над фасадам узвышаецца стромкая двух'ярусная чацверыковая вежа-званіца са шпілем, якую фланкіруюць падобныя, але меншыя сігнатуркі; паміж імі размешчаны трохвугольны франтон. Тры ўваходы афармлены арачнымі парталамі з вокнамі-ружамі над імі, што выклікае гатычныя асацыяцыі ва ўспрыманні храма. Астатнія праёмы – з паўцыркульнымі архівольтамі.

Касцёл Маці Божай у в. Парэчча (Глыбоцкі р-н Віцебскай вобл.) пабудаваны ў 1904–1906 гг. у эклектычным стылі [324]. У ім ажыццёўлены пошук новага архітэктурнага аблічча сродкамі арыгінальнай сілуэтнай крыжова-цэнтрычнай кампазіцыі: цэнтральны аб'ём з пяціграннай апсідай перасечаны папярочным трансептам, вуглы якога скошаны. Усе зрубы накрыты рознавялікімі вальмавымі дахамі, над якімі ўзвышаюцца пяць чатырохгранных шатровых сігнатурак на невысокіх ка-





156. Драўляныя касцёлы з рысамі неаготыкі: Маці Божай, в. Парэчча, і Юр'еўскі, в. Паланэчка

лонках. У стральчатай форме вокнаў і спічастых вежах адчуваецца ўплыў готыкі, у пластыцы дахаў, шматграннасці крылаў трансепта бачны рысы стылю барока, алтары выкананы ў стылі неабарока.

У 1895 г. у неагатычным, мадэрнісцкі трактаваным стылі распрацоўвае праект Юр'еўскага касцёла ў в. Паланэчка (Баранавіцкі р-н Брэсцкай вобл.), а ў 1899 г. ажыццяўляе яго будаўніцтва варшаўскі архітэк-

тар К. Вайцахоўскі, які «адчуваў новае ў старым» [325]. Прамавугольны ў плане зруб храма з пяціграннай апсідай на франтальным фасадзе фланкіраваны ўрэзанымі ў яго двух'яруснымі шатровымі вежамі. Паміж імі размешчаны трохгранны франтон двухсхільнага прагнутага ў аснаванні даху, геаметрычна расчлянёны рэйкамі і цэнтральным круглым акном-ружай. З арсенала мураванай гатычнай архітэктуры на бакавых фасадах выкарыстаны стральчатыя вокны з гатычнымі пераплётамі і ступеньчатыя пілоны-контрфорсы ў іх прасценках. Мадэрнісцкую трактоўку набылі аконныя праёмы з дыяганальнай сеткай пераплётаў, завешаныя жалюзі праёмы званіц, двухсхільныя навісі ганка і званічкі над алтарнай часткай даху, дыяганальна перасечаныя рэйкамі паясы нішаў, лемехавае пакрыццё шатроў і інш. Унутры пры ўваходзе на шасці слупах месцяцца хоры з арганам, выкананым віленскім майстрам Ф. Астрамецкім у 1897 г.

Юзафаўскі касцёл пабудаваны ў пачатку XX ст. у в. Быцень (Івацэвіцкі р-н Брэсцкай вобл.) у традыцыях народнага драўлянага дойлідства з выкарыстаннем элементаў неаготыкі. Прамавугольны ў плане зруб накрыты высокім гонтавым дахам з паўвальмай над алтарнай часткай. Галоўны фасад прарэзаны двума сіметрычна размешчанымі стральчатымі вокнамі, якія асвятляюць хоры. Тры пары падобнай формы аконных праёмаў і вертыкальныя брусы-цяжкі рытмічна чляняць бакавыя фасады. Уваход арганізаваны праз нізкі прытвор, франтон якога спалучаецца з высокім франтонам даху.

Помнік драўлянага дойлідства з рысамі неаготыкі – касцёл у в. Лінова-1 (Пружанскі р-н Брэсцкай вобл.) – узведзены ў 1935 г. з сасновага бруса і ўяўляў сабой адназрубавае з пяціграннай апсідай збудаванне. Да алтарнай часткі з двух бакоў далучаюцца квадратныя прырубы сакрысцій. Прамавугольны зруб накрыты высокім пластычна ўвагнутым гонтавым дахам. Яго паўвальмавы адхіл стварае на галоўным фасадзе навісь-падценне, аформлены дашчатай абшыўкай у выглядзе аркатуры. Пластычнасць даху надае больш нізкае гранёнае пакрыццё апсіды. Бакавыя фасады рытмічна расчлянёны арачнымі вокнамі ў прафіляваных ліштвах, графічна вылучаных на адкрытым зрубе сцен. Бакавыя грані апсіды прарэзаны круглымі люкарнамі (тэхнічна складаны будаўнічы прыём).

Марыінскі касцёл у в. Бобр (Крупскі р-н Мінскай вобл.) быў пабудаваны ў пачатку XX ст. на месцы папярэдняга храма 1760 г., фундаванага князямі Агінскімі. Архітэктура будынка мела рысы стылю неаготыкі. Прамавугольны выцягнуты зруб пад двухсхільным дахам на галоўным фасадзе вылучаўся дзвюма двух'яруснымі чацверыковымі вежамі з макаўкамі на чатырохсхільных дашках. Стылявую афарбоўку будынку надавалі стральчатыя арачныя прасветы і нішы званіцы, такой жа формы ўваходны партал з круглым акном-ружай над ім, двухгранныя шчыты цэнтральнага рызаліта і даху.

Рэалізацыя ў дрэве форм цаглянай готыкі адбылася ў архітэктуры касцёла св. Іахіма ў в. Клюшчані

(Астравецкі р-н Гродзенскай вобл.), узведзенага ў 1875 г. і перабудаванага ў неагатычным стылі ў 1905 г. Храм –прамавугольнае ў плане збудаванне з пяціграннай апсідай і бакавымі сакрысціямі. Галоўны фасад завершаны трохвугольным франтонам і чацверыковымі вежамі з высокімі шатрамі. Падобную неагатычную пабудову праектуе ў 1905 г. для польскага горада Лубіна гродзенскі грамадзянскі інжынер Ланчэўскі.

Неаготыка шырока распаўсюджваецца ў трактоўцы шматлікіх прысядзібных *храмаў-пахавальняў*, што абумоўлівалася абвостраным культам продкаў і ўсяго гістарычнага мінулага. На мяжы XIX–XX стст. не было амаль ніводнай сядзібна-паркавай рэзідэнцыі без якога-небудзь партатыўнага «гатычнага сабора». Ва ўсіх гэтых будынках гатычныя формы былі выкарыстаны толькі для стварэння мастацка-стылявога антуражу. Сутнасць гатычнага стылю – яго каркасная канструкцыйная сістэма з выкарыстаннем нервюрнага скляпення, аркбутанаў, контрфорсаў не была ўспрынята. Канструкцыйная аснова гэтых будынкаў заставалася традыцыйнай з нясучымі сценкамі, якім па сутнасці не былі патрэбны прыстаўленыя да іх контрфорсы, як і нанесеныя на крыжовае скляпенне ляпныя нервюры.

У гатычным стылі выканана капліца-пахавальня ў палацава-паркавым ансамблі Валовічаў у в. Свяцк Гродзенскага раёна, пабудаваная ў 1889 г. з цэглы. Мініяцюрны храм утульна і незалежна размешчаны ў паркавым акружэнні, на беразе сажалкі, насупраць магутнага класіцыстычнага палаца Валовічаў. Кампактны і прыземісты, кубападобны з трохсценнай алтарнай часткай будынак. Гатычны вертыкалізм партатыўнаму паркаваму храмупавільёну надае высокі двухсхільны дах з двухгранным шчытам-вімпергам, вертыкальна выцягнутыя прапорцыі аконных і ўваходнага праёмаў.

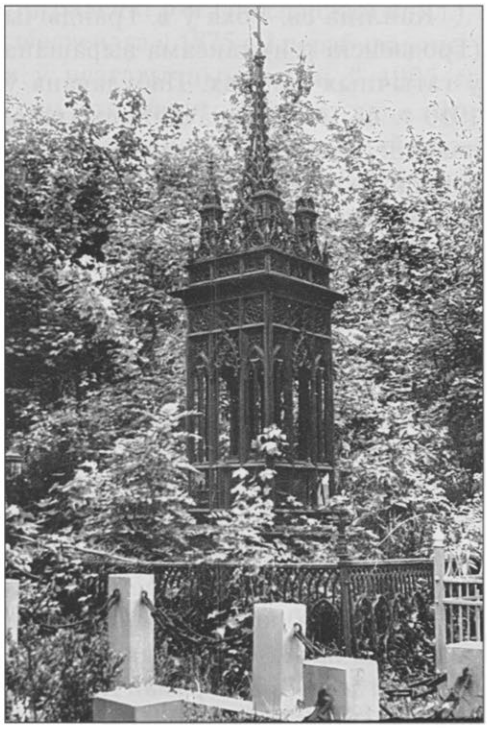
Прыхільнасць да стылю неаготыкі ўвасобілася ў архітэктуры капліцы ў в. Лебедзева (Маладзечанскі р-н Мінскай вобл.). Пабудавана ў 1910-я гг. як родавая пахавальня. Кампактнае прамавугольнае ў плане збудаванне накрыта двухсхільным дахам з вальмамі над трохграннай апсідай. Але спрошчанасць аб'ёмна-прасторавага вырашэння эфектна кантрастуе з насычанай цаглянай дэкаратыўнасцю па сутнасці плоскасных фасадаў. На іх высакаякаснай цаглянай муроўкай выкананы ліштвы і руставаныя броўкі стральчатых вокнаў, паясы парэбрыка і гарадкоў, прамавугольныя панелі, вуглавыя контрфорсы, а з бетоннай фармоўкі – акантавыя разеткі, гіркі, пяты арак, капітэлі калонак. Галоўны фасад завершаны двухсхільным шчытам з вуглавымі гранёнымі фіяламі і акаймаваны аркатурным фрызам. Над стральчатым парталам увахода – круглае акно-люкарна, якое нагадвае вокны-ружы гатычных сабораў. Эстэтычныя асацыяцыі з апошнімі павінны выклікаць стральчатыя аркі і праёмы, вуглавыя контрфорсы, каваны каталіцкі крыж з характэрнымі крабамі. Стылізацыяй пад сярэдневяковую готыку дойлід імкнуўся надаць архітэктуры будынка налёт архаічнасці, настальгічнай

прывабнасці і каларыстычнай палі-хромнасці. Афармленне ўтульнага інтэр'ера ў асноўным арыентавана на класіцыстычны стыль. Больш строгі і спрошчаны характар яму надаюць атынкаваныя сцены з каніраванымі пілястрамі, драўляная столь на падугах з плафонам па цэнтры, якая імітуе самкнутае скляпенне. Для алтара прызначалася стральчатая ніша з высокім подыумам на тыльнай сцяне апсіды. Пад капліцай – скляпеністае сутарэнне, уваход у якое зроблены праз знешнюю бакавую прыбудову-прыямак.

Капліца з «намёкам» на готыку ўзводзіцца ў пачатку XX ст. у в. Баравое (Дзяржынскі р-н Мінскай вобл.) як фамільная пахавальня дваран Дыбоўскіх [326]. Размешчана пры ўездзе ў Баравое з боку в. Бакінава, на адасобленым узвышшы. Вырашана цыліндрычным храмам-ратондай, накрытым пакатым шатровым дахам. Фасад падзелены на два ярусы за кошт вылучэння першага адкрытай бутавай муроўкай, а другога – гладкай тынкоўкай цаглянай муроўкі. Другі ярус расчлянёны стральчатымі, двухграннымі ў завяршэнні аконнымі праёмамі. Мемарыяльная зала-ратонда перакрыта плоскай бэлечнай столлю. У інтэр'еры па перыметры цокальнай часткі размешчаны два рады лучковых ніш-склепаў для пахаванняў. Алтарная ніша знаходзіцца насупраць прамавугольнага ўваходнага праёма, у ёй была пастаўлена культавая скульптура. У выглядзе ратонды з вялікім стральчатым уваходным праёмам была вырашана на мяжы XIX–XX стст. капліца-пахавальня ў Бортніках.

Капліца св. Роха ў в. Грандзічы (Гродзенскі р-н) таксама вырашана ў гатычных формах. Пабудавана ў 1910 г. на месцы драўлянага храма паводле праекта гродзенскага губернскага архітэктара У. А. Срокі (прыпісана да гродзенскага фарнага касцёла) [327]. Капліца мае выгляд звычайнага цаглянага будынка пад двухсхільным дахам, пераход якога ў вальмавыя схілы над трохсценнай апсідай нагадвае аб культавым прызначэнні. Пра гэта ж сведчыць убудаваная ў шчыт галоўнага фасада чатырохгранная вежачка для звона і крыжа. Нешматлікія элементы архітэктурнага дэкору – стральчатыя нішы, вокны і праёмы, двухступеньчатыя контрфорсы-пілоны, уваходны партал з разнымі акантавымі выгінамі і манаграмай Хрыста – выклікаюць асацыяцыі з гатычным дойлідствам сярэднявечча. Над уваходам навісае балкончык, які злучаны дзвярыма-акном з унутранай галярэяй-хорамі. Будынак адметны якаснай адкрытай цаглянай муроўкай. Утульная малітоўная зала была перакрыта адпаведным архітэктуры стральчатым скляпеннем, якое ў час рэканструкцыі заменена драўляным цыліндрычным.

Капліца ў в. Раёўка (Маладзечанскі р-н Мінскай вобл.) пабудавана ў 1935 г. (дата на фундаменце) каля могілак. Помнік драўлянага дойлідства. Яго архітэктурна-стылявая трактоўка сведчыць, што авангардная інтэрпрэтацыя сярэдневяковай готыкі не скончылася ў гэты час. Нязменныя асацыяцыі з готыкай узнікаюць найперш ад агульнай вертыкальнай аб'ёмна-прасторавай кампазіцыі, незвычай-





157. Надмагіллі ў Брэсце і Слуцку

най для драўлянай вясковай малельні. Прапарцыянальна выцягнуты ўверх зруб накрыты высокім гонтавым дахам. З боку франтальнага фасада ў яго ўрэзана чацверыковая двух'ярусная званіца, тэлескапічная форма якой і ігольчаты шпіль у завяршэнні з'яўляюцца апафеозам дынамічнага вертыкальнага руху драўляных зрубавых форм. Прамавугольныя «ўрубныя» вокны не маюць гатычнай стральчатай формы, але сваім высокім, амаль пад дахам, размяшчэннем і вылучэннем на фоне гарызантальнай шалёўкі садзейнічаюць агульнай архітэктурнай ідэі. Зала сціплай малельні перакрыта драўляным цыліндрычным скляпеннем – яшчэ адна спроба надаць храму выгляд мураванай пабудовы. У інтэр'ер расчынена і каркасная канструкцыя званіцы, што нагадвае гатычны «лес» тонкіх калон і гуртаў.

Юзафаўская капліца ў в. Руда Яворская (Дзятлаўскі р-н Гродзенскай вобл.) узведзена ў пачатку XX ст. з драўлянага бруса. Помніку нададзены рысы стылю неаготыкі. Складаецца з прамавугольных у плане нартэкса, малітоўнай залы, пяцігранай апсіды з бакавымі сакрысціямі. Вертыкальнай дамінантай з'яўляецца аднаярусная чацверыковая шатровая вежа-званіца. Над вальмавым дахам апсіды – шатровая чацверыковая сігнатурка.

Наватарская інтэрпрэтацыя гатычнага стылю была вельмі папулярна ў малых могілкавых формах, выкананых у тэхніцы мастацкага чыгуннага ліцця, яркай ілюстрацыяй якой з'яўляецца мемарыяльная капліца на Трышынскіх могілках у Брэсце. Для чыгунных партатыўных збудаванняў не існавала паняцця тэктонікі, не было неабходнасці вырашэння канструкцыйных задач. Таму ў гэтай малай архітэктурнай пластыцы робіцца націск на стылявую арнаментацыю.

На мяжы XIX–XX стст. з актыўным развіццём мастацкага чыгуннага ліцця распаўсюджваюцца каталічныя металічныя надмагіллі, цэльна літыя ці каваныя, але абавязкова ў духе гатычнай даўніны. Надмагілле ў г. Слуцк Мінскай вобласці выканана ў выглядзе зграбнага чатырохграннага слупа, які нясе строгі каталіцкі крыж. Грані помніка вырашаны гатычнымі стральчатымі аркамі на тонкіх калонках, а пастамент крыжа завершаны «букетам» гатычных крабаў. Трэба нагадаць, што ў той час асновы гатычнай архітэктуры шырока асвойваюцца ў інжынерным мастацтве, у атрымаўшых шырокае распаўсюджванне металічных і стальных канструкцыях мастоў, вакзалаў, заводаў, ангараў і інш.

У значна меншай ступені гатычныя формы выкарыстоўваюцца ў будаўніцтве іншых канфесій. Стылізаваныя элементы готыкі (стральчатыя вокны-біфорыумы, аркатурны фрыз) уводзіць архітэктар Я. Мышынскі ў стылявую трактоўку будынка духоўнага вучылішча ў г. Мсціслаў Магілёўскай вобласці. Улетку 1900 г. у Будаўнічае аддзяленне Гродзенскага губернскага праўлення землямер М. З. Любіч прадставіў праект на будаўніцтва пры сінагоге ў Гродне дома для «дзіўнапрыімнага» прытулка [328]. Трохпавярховы будынак (не захаваўся) меў сіметрычны сямівосевы франтальны фасад, расчлянёны трыма рызалітамі, стральчатымі арачнымі вокнамі, завершаны зубчастым парапетам, вуглавымі вежачкамі.

2.10. Неарэнесанс

Неарэнесанс значна менш чым неаготыка ўвасобіўся ў *культавай архітэктуры*.

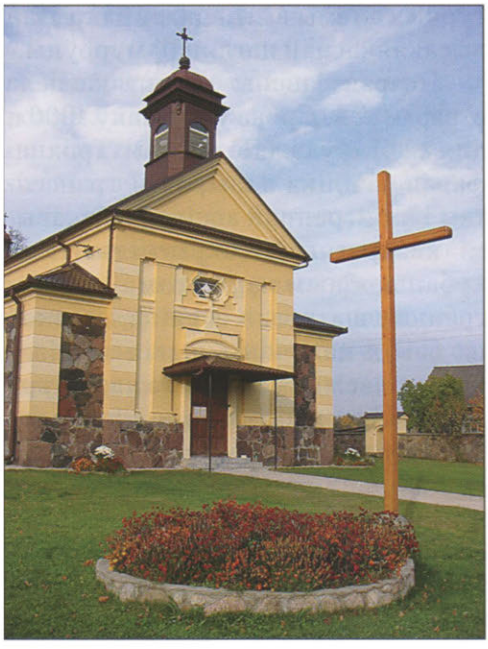
Касцёл Сэрца Ісуса ў в. Пелішча (Камянецкі р-н Брэсцкай вобл.) у сваім архітэктурна-стылявым вырашэнні здаецца анахранізмам, бо набыў рысы стылю толькі ў 1934 г. Рознавялікія прамавугольны ў плане асноўны аб'ём пад чарапічным дахам, апсіда, дзве бакавыя сакрысціі і вежа-званіца з фігурным купалком аб'яднаны ў ярусную прасторава-дынамічную кампазіцыю. Архітэктурную выразнасць плоскасным фасадам надае рытм арачных вокнаў і шырокіх лапатак у прасценках. Уваход аформлены манументальным парталам з картушам у завяршэнні.

У мястэчку Пружаны Брэсцкай губерні ў 1857 г. з дапамогай уладальніка мясцовага палаца В. Швыкоўскага пачаў будавацца касцёл. Праект складзены архітэктарам

Х. Марконі ў формах рэнесансу. З-за недахопу сродкаў будаўніцтва было спынена, адноўлена пасля 1863 г. ужо праваслаўным ведамствам. Пабудаваны як Аляксандра-Неўскі сабор у 1864–1880 гг. з цэглы па праекту архітэктара П. Залатарова і набыў асобныя рысы рэтраспектыўна-рускага стылю. Магутная прамавугольная ў плане трохнефавая базіліка накрыта двухсхільным дахам. Над прамавугольным аб'ёмам прытвора ўзвышаецца двух'ярусная (васьмярык на чацверыку) званіца, завершаная сферычным купалам з ліхтаром. Нетрадыцыйна вырашана апсіда храма – трох'ярусны цыліндрычны аб'ём з вокнамі-люкарнамі накрыты сферычным купалам з галоўкай. Форма апсіды, верагодна, запазычана ад рэнесанснай Зігмунтоўскай капліцы на Вавелі ў Кракаве (арх. Б. Бярэці) ці капліцы Тэмп'ета ў Рыме (арх. Д. Брамантэ, 1502 г.). Верхні ярус светлавы, прарэзаны круглымі люкарнамі. Сцены апяразаны шырокім антаблементам, раскрапаваны пілястрамі ў прасценках высокіх арачных вокнаў. Тры ўваходы ў храм вырашаны рызалітамі-порцікамі з трохвугольнымі франтонамі на дзвюх пілястрах. Зала храма, на ўзор царквы Санта-Спірыта ў Фларэнцыі (арх. Ф. Брунелескі, 1444 г.), трыма парамі магутных слупоў падзелена на тры нефы, перакрытыя цыліндрычным і крыжовымі скляпеннямі на падпружных арках. Цэнтральны неф падоўжаны паўкруглай апсідай, вылучанай разным іканастасам з вітымі калонкамі (спраектаваны арх. П. Залатаровым у 1880 г.).

У неарэнесансным стылі ў 1899 г. пабудаваны Праабражэнскі касцёл у в. Селіванаўцы (Гродзенскі р-н). Прамавугольны ў плане храм накрыты двухсхільным дахам, над алтарнай часткай – вальмавым. Франтон паўночнага галоўнага фасада ўсечаны, над ім – драўляная званіца (надбудавана значна пазней). У стылявой трактоўцы дойлід па-новаму інтэрпрэтуе формы архітэктуры рэнесансу і запазычвае яе элементы: рытмічна расчлянёныя арачнымі нішамі і вокнамі фасады, вуглавы руст, трохвугольныя франтоны. Галоўны фасад упрыгожаны дзвюма прызначанымі пад скульптуру паўцыркульнымі нішамі і круглымі люкарнамі над імі. Мастацкая выразнасць дасягаецца за кошт кантрасту палі-хромнай бутавай муроўкі і белых атынкаваных дэталей дэкору. У лапідарных формах рэнесансу выкананы і інтэр'ер храма – чатыры калоны падзяляюць малітоўную залу на тры нефы, хоры ў выглядзе аркады агароджаны драўлянай балюстрадай. Аналагічную архітэктурную дэкаратыўна-каларыстычную трактоўку набыла Троіцкая царква ў в. Маркава (Маладзечанскі р-н Мінскай вобл.), пабудаваная ў 1860 г.

У мястэчку Свіслач (зараз гарадскі пасёлак у Гродзенскай вобл.) існавала старажытная драўляная царква, якая ў сярэдзіне XIX ст. знаходзілася ў струхнелым стане. У 1869 г. Міністэрства дзяржаўных маёмасцей дазволіла мясцоваму прыходскаму папячыцельству выкарыстаць цэглу мураванага будынка былога гасцінага двара для будаўніцтва новай праваслаўнай Крыжаўзвіжанскай царквы. Але ад пажара 27 ліпеня 1872 г. будынак згарэў. У 1880 г. прыхаджане хадайнічалі аб будаўніцтве





158. Неарэнесансныя касцёлы:
Ушэсцеўскі, в. Канстанцінава,
Антоніеўскі, в. Дварэц,
і Сэрца Ісуса, в. Пелішчы



новага храма і складанні на яго праекта і сметы, якія і былі прадстаўлены грамадзянскім архітэктарам Залатаровым 15 студзеня 1881 г. Царква пабудавана ў 1884 г. з бутавага каменя. Храм вырашаны ў стылі неарэнесансу прамавугольным аб'ёмам пад двухсхільным дахам. Трох'ярусны галоўны фасад завершаны двухгранным шчытам і двух'яруснай чацверыковай званіцай над ім. Асноўны архітэктурны матыў – арачны праём. Арачнымі вокнамі-біфорыумамі і лапаткамі ў прасценках рытмічна расчлянёны бакавыя фасады. Такімі ж вокнамі і нішамі-экседрамі падзелены галоўны фасад. Арачны ўваходны партал завершаны трохвугольным франтонам.

Элементы архітэктуры рэнесансу выкарыстаны ў трактоўцы Ушэсцеўскага касцёла ў в. Канстанцінава (Мядзельскі р-н Мінскай вобл.), пабудаванага ў 1896 г. з бута і цэглы. Вырашаны прамавугольным аб'ёмам пад двухсхільным дахам з нізкімі бакавымі нефамі. З усходняга боку далучаны нізкі кубападобны аб'ём апсіды з бакавой сакрысціяй. Цэнтр галоўнага атынкаванага фасада вылучаны рызалі-

там з трохвугольным франтонам у завяршэнні, прамавугольным уваходным парталам з лучковым франтонам і авальнай люкарнай над ім. Над дахам з боку галоўнага фасада размешчана гранёная вежа-званіца з арачнымі праёмамі і шатровым завяршэннем, над прэсбітэрыем – ліхтар. На фоне бутавай муроўкі сцен вылучаюцца простыя атынкаваныя ліштвы арачных вокнаў і люкарнаў, руставаныя вуглавыя пілястры.

У 1904–1909 гг. «са схілам у стыль рэнесанс» пабудаваны Антоніеўскі касцёл у в. Дварэц (Дзятлаўскі р-н Гродзенскай вобл.) [329]. Будаўніцтва манументальнага храма абумоўлівалася тым, што папярэдні, пасля шматлікіх рамонтаў (1882, 1895 гг.) не задавальняў парафію і пасля царскага талерантнага ўказа з боку ўлад не чынілася перашкод [330]. Вырашаны па канону двухвежавай трохнефавай базілікі. Галоўны фасад завершаны дзвюма бакавымі з фігурнымі купаламі вежамі, шчыт паміж імі – з паўкруглым франтонам і бакавымі валютамі. З рэнесанснага мінулага запазычана характэрнае афармленне арачнага «венецыянскага акна» ў выглядзе плоскага порціка з лучковым франтонам (у ніжнім ярусе вежаў) і цэнтральнага паўкруглага «паладыянскага акна» ў выглядзе паўкруглай аркі, расчлянёнай на тры часткі стойкамі. Уваход арганізаваны праз невялікі прытвор з арачным праёмам у руставаным абрамленні – таксама рэнесансны элемент. Фасад дэкарыраваны рустам, філёнгамі, ліштвамі арачных праёмаў, лучковымі франтонамі, развітым антаблементам. Усе элементы дэкору і архітэктурныя аб'ёмы выкананы ў адкрытай высакаякаснай цаглянай муроўцы.

Неарэнесансны праект касцёла стварае У. А. Срока ў сакавіку 1906 г. для в. Ялуўка (Польшча). Трохнефавая базіліка з шырокім трансептам і пяціграннай апсідай з бакавымі квадратнымі сакрысціямі. Над кубападобным нартэксам – васьмігранная шатровая званіца, да якой па баках далучаны нізкія цыліндрычныя вежы абарончага характару з вузкімі вокнамі-байніцамі, над дахам апсіды ўзвышаецца сігнатурка са шпілем. У архітэктуры храма дойлід выкарыстоўвае традыцыйныя стылізаваныя элементы готыкі: вокны-біфорыумы ў агульным стральчатым абрамленні, двухгранныя шчыты на тарцовых фасадах, аконружа на галоўным фасадзе, вуглавыя і прасценачныя контрфорсы, аркатурныя фрызы. Гатычныя стральчатыя скляпенні нагадвалася перакінуць паміж шасцю міжнефавымі слупамі.

Капліца-пахавальня ў сядзібе в. Кухцічы (зараз пасёлак Першамайскі ва Уздзенскім р-не Мінскай вобл.), якая з'яўляецца старажытным уладаннем магнацкага роду Завішаў, узведзена па аналогіі з помнікам архітэктуры рэнесансу кальвінскім зборам у Смаргоні. Яна пабудавана ў другой палове XIX ст. намаганнямі ўладальніка маёнтка Яна Завішы (вядомы археолаг), верагодна, у памяць аб сваіх старажытных продках-кальвіністах.

У стылі неарэнесансу ў пачатку XX ст. выкананы ўваходныя парталы касцёлаў у вёсках Сёмкаў Гарадок і Радамля, каваная брама агароджы Троіцкага касцёла ў в. Дунілавічы.

2.11. Неабарока

Не абышлі ўвагай дойліды і адзін з самых адметных гістарычных мастацкіх стыляў – барока. Многіх архітэктараў і заказчыкаў не задавальнялі тэктанічна хрэстаматыйныя, сіметрычна-маркотныя рэтраспектыўныя архітэктурныя формы раманскага стылю, готыкі, рэнесансу, класіцызму і інш. К канцу XIX ст. адчуваецца патрэба ў архітэктурнай пластычнасці, вытанчанасці, вычварнасці, нястрымным дэкаратыўным багацці. Гэта прымушае дойлідаў азірнуцца назад і звярнуцца да багатага і вытанчанага густу архітэктуры барока і ракако, у якіх яны і знаходзяць патрэбны эстэтычны дыяпазон. У канцы XIX – пачатку XX ст. архітэктары з мэтай адраджэння страчанай пластычнасці архітэктуры звяртаюцца да барочных, унушальна эмацыянальных, дэкаратыўна насычаных скульптурных форм [331]. На мяжы стагоддзяў неабарока атрымлівае ўсеагульнае прызнанне. Неабарока, ці «другое барока», як і ўсе заснаваныя на гістарычных рэмінісцэнцыях стылі гэтага часу, знаходзілася ў рэчышчы авангардных пошукаў мадэрна.

Першае зацікаўленае звяртанне да фенамена барока выказваюць буйнейшыя рускія пісьменнікі (І. А. Ганчароў, Ф. М. Дастаеўскі, І. І. Панаеў, А. К. Талсты, Ф. Б. Булгарын). Але прадметам мастатвазнаўчага даследвання стыль становіцца толькі ў канцы XIX ст. у працах А. М. Бенуа, І. Э. Грабара, В. Я. Курбатава, Н. Е. Лансэрэ, В. В. Стасава. Узмацненню зацікаўленасці барочнай архітэктурнай культурай на мяжы XIX–XX стст. у многім садзейнічала творчасць рускага архітэктара Л. М. Бенуа. Шэраг яго праектаў (у большасці неажыццёўленых) сведчыць аб дасканалым вывучэнні характэрных рыс стылю, іх блізкай інтэрпрэтацыі і мадыфікацыі, адкрываюць перспектывы развіцця неабарока ў культавым дойлідстве. У пачатку XX ст. моцны штуршок да звяртання творчасці ў лона барока надала падрыхтоўка да святкавання двухсотгоддзя з дня заснавання Пецярбургу (1903 г.) і наступны інэрцыйны «юбілейны» рух (творчасць архітэктараў А. Дзітрыха, А. І. Дзмітрыева, Л. А. Ільіна, О. Р. Мунца, А. В. Розенберга, Л. П. Шышко, А. В. Шчусева). На Захадзе ў канцы XIX ст. выходіць у свет шэраг выдатных прац, прысвечаных барочнай архітэктуры (Г. Вёльфлін, К. Гурліт, А. Гільдэбранд і інш.). Стылізацыяй еўрапеізаванай барочнай рэтраспектывы зацікавіліся прадстаўнікі «Міра Мастацтва».

Але рэтраспектыўнае звяртанне да барочных форм большасцю савецкіх крытыкаў прызнана неўдалым, цалкам бясплодна-анамальным; імі вырашальна адмаўляецца мастацкая каштоўнасць помнікаў архітэктуры неабарока, як і ўсёй эклектычнай разнастайнасці. Такую пазіцыю дэманструюць буйнейшыя прадстаўнікі мастацтва Н. І. Брунoў, Н. Ф. Хамуцецкі, А. П. Папоў, А. Т. Жукоўскі, А. П. Башуцкі, С. Г. Строганаў. Аднак у другой палове XIX ст. архітэктурная творчасць эпохі барока атрымлівае і шэраг пазітыўных водгукаў (А. П. Брулоў,

П. Я. Чаадаеў, Н. В. Кукальнік). Неабходнасць тэарэтычнага падмацавання вопыта неабарочнага дойлідства становіцца ўсё болей адчувальнай. Перагляд позіркаў на барока і гістарычна звязаныя з ім мадыфікацыі архітэктуры наспявае ў гэты час і ў рускай мастацкай думцы. Ужо ў 1883 г. М. В. Султанаў упершыню акцэнтуе асаблівасці зрокавага ўспрыняцця, уласцівага эпосе барока; пазней ён ажыццяўляе класіфікацыю асноўных праяў стылю. У работах даследчыкаў мастацтва пачатку XX ст. вопыт майстроў барока актуалізуецца ў супастаўленні з творчымі пошукамі сучасных дзеячаў мастацтва. У прыватнасці, у пошуках эклектыкаў і ў наступных на мяжы стагоддзяў тонкасцях «новага стылю» праглядаецца ўжо не толькі выкарыстанне тыповых для барока матываў, але і асэнсаванае прытрымліванне асноўных прынцыпаў барочнага мастацтва. Гэта мастацтвазнаўчая пазіцыя захоўвалася амаль да канца 1980-х гг. (Т. П. Каждан, Е. І. Кірычэнка, І. А. Барценеў). У наш час стала відавочным, што нельга разглядаць эвалюцыю архітэктуры па за асэнсаваннем гістарычнай пераемнасці і дыялектыкі развіцця мастацкай культуры. Станоўчую ацэнку гэтай з'яве даюць расійскія навукоўцы А. Л. Пунін, А. В. Бурдзяла і інш. Адпаведная мастацкастылявая атрыбутацыя надаецца творам архітэктуры і ў беларускіх даследаваннях апошняга часу [332].

Вядома, ідэйна-мастацкі змест новай архітэктуры не засноўваўся, як у эпоху барока, на ўяўленнях аб дынамічным адзінстве і зменлівасці светабудовы. Распаўсюджванне неабарока ў сферы архітэктуры было абумоўлена паступовым зняццем саслоўных бар'ераў, магчымасцю далучыцца да магнацкай культуры прадстаўнікоў самых разнастайных слаёў насельніцтва. Заможнай часткі грамадства – банкірам, прадпрымальнікам, купецтву, арыстакратыі, буйным прыходам і парафіям, патрабавалася кан'юнктурнае матэрыяльнае ўвасабленне стабільнага і дабрабытнага становішча ў жыцці, а часам гэта рабілася і ў празаічных рэкламных мэтах. Пышныя і багатыя, грунтоўныя і манументальныя формы барока, з якімі звязваліся ўяўленні аб феадальнай і царкоўнай магутнасці, увасабляюцца ў архітэктуры банкаў, магазінаў, вакзалаў, даходных дамоў, касцёлаў, заможных гарадскіх асабнякоў, правінцыяльных сядзіб і палацаў. Таму стыль увасабляецца ў дастаткова шырокім архітэктурным дыяпазоне.

У рэчышчы неабарочнага стылявога напрамку працуюць амаль усе выдатныя рускія дойліды, асабліва выпускнікі Пецярбургскай Акадэміі мастацтваў. Аазіс архітэктуры растрэлеўскага барока – Санкт-Пецярбург з сярэдзіны XIX ст. апранаецца ў пышныя формы першапачатковага сталічнага стылю, авангардная стылізацыя якога надыходзіць у пачатку XX ст. [333]. Віртуознае валоданне формамі барока прадэманстраваў у сваіх палацах вядучы рускі майстар сярэдзіны XIX ст. А. І. Штакеншнэйдер. Асабліва захапляўся барока расійскі архітэктар Л. А. Ільін. На гэтым «другасным стылі» спецыялізуецца амаль уся мастацка-прамысловая вытворчасць імперыі.

Зварот да нацыянальных форм барока ўласцівы архітэктуры Украіны; гэту стылявую арыентацыю ўвасабляюць у сваіх будынках архітэктары П. Ф. Алекшын і Д. М. Дзячэнка [334]. Ва ўсёй сваёй выразнасці прынцыпы архітэктуры барока праявіліся ў конкурсных праектах царквы ў в. Згураўка Палтаўскай губерні [335]. У гэтым стылявым напрамку трактаваны папулярны скульптурны помнік «Русалка» ў Таліне, узведзены ў 1902 г. скульптарам Амандусам Адамсам. Рэха стылю адгукнулася у Варшаве (касцёл Уратавальніка, 1902 г., арх. Ю. Дзяконьскі, В. Жыхевіч, А. Панчакевіч).

Ацэньваючы творча-стылявыя арыентацыі дойлідаў пачатку XX ст. нельга сцвярджаць, што хтосьці з іх прыярытэтна арыентаваўся на інтэрпрэтацыю барочных форм. Увогуле такіх і не было. Усе яны выпрабоўвалі свае творчыя здольнасці ў інтэрпрэтацыі разнастайных стыляў мінулага. У прыватнасці, вядомы на Беларусі дойлід У. Марконі тварыў у полістылявой архітэктурнай накіраванасці, у тым ліку і ў неабарочнай. Апрабавалі барочныя формы ў сваёй творчасці архітэктары А. Дубановіч, С. Шылер, Ю. Нагурскі, Л. Паніякевіч, мастак К. Квяткоўскі і інш.

Эмпірычны агляд архітэктурнай спадчыны перыяду гістарызму ўпэўнівае, што характэрныя для барочных арыгіналаў рысы дэкаратыўнага афармлення і асноўныя прынцыпы фарміравання аб'ёмна-прасторавай структуры даволі шырока і паспяхова выкарыстоўваліся. Дойліды імкнуліся стварыць уражанне мяккасці ліній, расплыўчатасці контуру, лёгкасці малюнка ляпных упрыгожванняў і інш. Але часцей за ўсё барочныя формы выступаюць як разрозненая фрагментарная вонкавая дэкарацыя. Гістарычны стыль барока стаў інтэрпрэтавацца з вядомай свабодай, спрадвечна асэнсаванай імправізацыяй усталяваўшыхся ў старажытнасці форм, іх маштабнасці, прапарцыянальнасці і ўзаемаабумоўленасці. Усеагульнае імкненне дойлідаў мадэрна да аднаўлення пластычнасці архітэктуры не было звязана з механічным запазычаннем знешніх дэкаратыўных матываў мінулай архітэктуры. Аб гэтым сведчаць знаёмства з апорнымі творамі дойлідаў-авангардыстаў стылю неабарока мяжы XIX–XX стст. і даследванні апошняга часу [336].

У культавай архітэктурнай спадчыне Беларусі найбольш выразным прыкладам авангарднай інтэрпрэтацыі барочнай вобразнасці можа служыць праект касцёла для в. Вялікія Эйсманты (Бераставіцкі р-н Гродзенскай вобл.), завершаны будаўніцтвам у сакавіку 1910 г. варшаўскім архітэктарам Л. Паніякевічам [337]. Магутны неабарочны касцёл ён праектуе ў нязвыкла пагатычнаму дынамічнай сіметрычнай кампазіцыі. Яе вертыкальнай дамінантай з'яўляецца надзвычай высокая чатырохгранная вежа-званіца, завершаная ўвагнутым шатром з барочным фігурным купалам. У аснаванні вежы – адносна нізкая галерэя-аркада з парапетам фігурнага малюнка, гарызантальная выцягнутасць якой падкрэслівае вертыкальны рух званіцы. Крылы трансепта таксама завершаны пластычнымі шатрамі з па-барочнаму фігур-

нымі купаламі. Аб'ёмную пластыку будынка ўзбагачае высокі дах з заломам і ўвагнута-пукатымі схіламі.

Рэха далёкага барока адгукнулася ў архітэктуры белакаменнага Андрэеўскага касцёла, пабудаванага ў 1908–1914 гг. на цэнтральнай плошчы мястэчка Лынтупы (зараз гарадскі пасёлак у Пастаўскім р-не Віцебскай вобл.) [338]. Касцёл уяўляе сабой манументальную буйнамаштабную двухвежавую трохнефавую базіліку з паўкруглай апсідай. Двух'ярусны карабель храма схаваны за кулісай галоўнага фасада, цэнтр якога вылучаны двух'ярусным рызалітам пад трохвугольным франтонам. Барочная дынаміка і плоскасная архітэктурная пластыка сканцэнтраваны на верхніх ярусах вежаў, завершаных гранёнымі ліхтарамі, крапаваных прафіляванымі карнізамі і пілястрамі. Рытміку плоскасных бакавых фасадаў ствараюць высокія арачныя вокны.

Магутнае і ўражальнае мастацтва барока, якое дасягнула свайго апафеозу ў каталіцкай архітэктуры XVII–XVIII стст., атрымала «другое зняцце» пры стварэнні касцёла Іаана Хрысціцеля ў в. Беняконі (Воранаўскі р-н Гродзенскай вобл.). На месцы старажытнага драўлянага храма, фундаванага Я. Чаплінскім у 1634 г. [339], у 1900–1906 гг. узведзена магутная двухвежавая трохнефавая базіліка з трансептам. Бакавыя больш нізкія нефы на галоўным фасадзе адзначаны трох'яруснымі прысадзістымі вежамі-званіцамі, на алтарным – прамавугольнымі сакрысціямі. Паўкруглая апсіда акаймавана нізкай абходнай галерэяй, што надае ёй неардынарны ступеньчаты выгляд; верхні ярус прарэзаны вялікімі авальнымі люкарнамі – барочная форма праёму і аркі. Высокія цэнтральны неф і папярочны трансепт накрыты ўзаемна перпендыкулярнымі двухсхільнымі дахамі з трохвугольнымі франтонамі на тарцах. Архітэктурна-пластычны акцэнт перанесены на галоўны фасад, вежы якога завершаны вытанчанымі фігурнымі ў духе ракако купалкамі. Прамавугольныя вокны дэкарыраваны паўцыркульнымі сандрыкамі, арачныя – прафіляванымі архівольтамі, фасад крапаваны плоскімі і руставанымі лапаткамі, філянговымі нішамі, сандрыкамі, завершаны развітымі багата прафіляванымі антаблементамі.

Магутны Міхайлаўскі касцёл у г. Ашмяны Гродзенскай вобласці пабудаваны ў стылі неабарока ў 1900–1910 гг. на месцы старажытнага касцёла (1432 г.) і францысканскага прыстанку, заснаванага ў 1505 г. Манументальны архітэктурны твор выкананы паводле канона трохнефавай двухвежавай базілікі. Аб'ёмная кампазіцыя пабудавана на кантрасце і ўраўнаважанасці вялікага двух'яруснага карабля нефаў і дзвюх ажурных пяціярусных вежаў галоўнага фасада – перафразаванне твораў віленскага барока сярэдзіны XVIII ст. Паміж вежамі знаходзіцца складаная формы фігурны шчыт з характэрнымі бакавымі валютамі і пінаклямі-абеліскамі, які завяршае высокі рызаліт з трохвугольным франтонам. Архітэктура атрымала графічны характар – элементы дэкору (парныя пілястры з фігурнымі панелямі, броўкі лучковых вокнаў, грубасткі антаблемент) вы-







159. Неабарочныя касцёлы: Андрэеўскі, г. п. Лынтупы; Іаанаўскі, в. Беняконі; Маці Божай, в. Солы

лучаны белай тынкоўкай на ружовым фоне фасадаў.

Арыентацыя на стыль неабарока ў касцельнай архітэктуры працягвалася да 1930-х гг., пры гэтым стыль набывае ўсё большую вынаходлівасць, авангардную вобразнасць. Жывое пульсаванне творчай думкі ў гэтым напрамку назіраецца ў архітэктуры касцёла Маці Божай Ружанцовай у в. Солы (Смаргонскі р-н Гродзенскай вобл.), пабудаванага ў 1926–1934 гг. паводле праекта архітэктара А. Дубановіча на сродкі парафіян (540 тыс. злотых). Неабходнасць у новым храме абумоўлівалася сціпласцю і стылявой невыразнасцю папярэдняга драўлянага касцёла пачатку XX ст. Дойлід адхіляе патрабаванне абавязковай франтальнай сіметрыі, бо ўпэўнены, што толькі пры існаванні творчай свабоды магчыма дасягнуць жывога кампазіцыйнага руху архітэктурных мас. Відавочна прыхільнасць да аб'ёмна-прасторавай пластычнасці. Кампазіцыя і архітэктура будынка разлічана на ўспрыманне ў прасторы – да гэтага заклікае яго

дынамічная асіметрычнасць. Асновай кампазіцыі з'яўляецца высокі карабель нефа, накрыты двухсхільным дахам з вальмай над алтарнай часткай і гранёнай сігнатуркай па цэнтры. Да нефа далучаны крылы трансепта і паўкруглая апсіда з канічным пакрыццём. Невысокія прыбудовы сакрысцій завершаны крывалінейнымі парапетамі. Своеасаблівасць збудаванню надаюць бакавыя галерэі-аркады (рэнесансная рэмінісцэнцыя) і паўкруглы ў плане ўваходны экзанартэкс (прытвор). Вертыкальная дамінанта будынка – бакавая двух'ярусная вежа-званіца з двайным фігурным барочным купалам, увенчаным шпілем-крыжам. Фасады завершаны фігурнымі шчытамі з барочнымі валютамі, члянёны выкладзенымі з вапняковых блокаў контрфорсамі (рудыменты готыкі). Пластычнае багацце ўзрастае, супрацьпастаўляецца вертыкальным і гарызантальным рухам архітэктурных мас. Дынамічны здвіг з планіровачнай восі званіцы, павышаная пластычная экспрэсія, актывізацыя сілуэта, унутраная напружанасць кампазіцыі і ўзаемаперарастанне мас выклікае адчуванне арганічнага росту барочнага цела. Надзелены гіпертрафіраванай пластычнасцю і маляўнічасцю, храм па сваім характары набліжаецца да своеасаблівай архітэктурнай скульптуры. У кампазіцыі інтэр'ера пануе падкупальная прастора сяродкрыжжа, у якое раскрываюцца перакрытыя цыліндрычным скляпеннем неф з вузейшай апсідай і папярочныя крылы шырокага трансепта.

Спрадвеку мястэчка Мядзведзічы (зараз вёска ў Ляхавіцкам р-не Брэсцкай вобл.) з'яўлялася ўласнасцю віленскага біскупства, якое да 1483 г. заснавала тут мураваны касцёл. Наступны храм створаны ў 1545 г., у 1645 г. Віленскім біскупам Ю. Радзівілам узведзены драўляны храм – звычайны вясковы касцёл пад барочным ламаным дахам, перад якім стаяла старажытная трох'ярусная званіца [340]. У 1866 г. расійскія ўлады хацелі аддаць яго пад праваслаўную царкву, аднак гэтага не дапусцілі парафіяне. Касцёл усё ж зачынілі. Набажэнствы былі адноўлены ў 1905 г., але на гэты час касцёл струхнеў (апошняя імша адбылася 15 жніўня 1906 г.), у сувязі з чым паўстала патрэба ў новым храме. У 1908 г. паводле праекта архітэктара С. Шылера за кошт парафіян і намаганнямі ксяндзоў Герасімовіча і Ваньковіча пабудаваны магутны і буйнамаштабны Петра-Паўлаўскі касцёл (у 1910 г. асвячоны біскупам Янам Цепляком) [341]. Твор архітэктуры неабарока створаны па канону аднавежавай трохнефавай базілікі з пяціграннай апсідай, да бакоў якой далучаюцца дзве сакрысціі. Галоўны фасад мае шмат'ярусную кампазіцыю, апафеозам якой з'яўляецца высотная дамінанта – вытанчаная па трактоўцы вежа са спічастым шпілем. Кантрастныя між'ярусныя пераходы фасада змякчаны бакавымі барочнымі валютамі. З барочнага арсенала выкарыстаны хвалістыя і складана прафіляваныя карнізы, насычаная крапоўка слаістымі пілястрамі, арачныя люкарны, дэкаратыўныя вазы. На антаблемент франтальнага фасада размешчаны лацінскі надпіс «Gloria Deo», над апсідай – сігнатурка. Ба-

рочнай пластыкай насычаны і інтэр'ер храма. Нефы размежаваны магутнымі, крапаванымі пілястрамі слупамі з перакінутымі паміж імі аркамі і перакрыты цыліндрычнымі скляпеннямі, упрыгожанымі дэкаратыўна-арнаментальнай размалёўкай. Цэнтральны неф апяразаны магутным антаблементам і асвятляецца верхнімі лучковымі вокнамі. Галоўны алтар і амбон таксама вырашаны ў рэтраспектыўных формах барока. Алтар мае архітэктанічную трактоўку ў два ярусы з бакавымі парамі карынфскіх калон і разарванымі франтонамі над імі. Над алтарным абразам размешчаны пластычны картуш. На бакавых сценах апсіды – у прамавугольных плакетках два фрэскавых пано на біблейскія сюжэты.

У неабарочным стылі пабудаваны ў 1908 г. Мікалаеўскі касцёл у Свіры (Мядзельскі р-н Мінскай вобл.) на месцы храма 1653 г. [342]. Выкананы паводле канона трохнефавай базілікі, але з арыгінальнай пастаноўкай высотнай дамінанты – вежазваніца асіметрычна прыбудавана не да галоўнага фасада, а да крыла трансепта. З супрацьлеглага боку ёй адпавядае капліца, накрытая сферычным купалам з ліхтаром. Галоўны фасад выкананы паводле класічнай кампазіцыі першых барочных храмаў другой паловы XVI ст. – галоўнага ордэнскага храма езуітаў Іль Джэзу ў Рыме і касцёла езуітаў у Нясвіжы. Двух'ярусны фасад раскрапаваны арачнымі нішамі, парнымі пілястрамі, прафіляваным карнізам з пінаклямі па баках. У завяршэнні фасада на парапеце – шчыт з бакавымі валютамі і трохвугольным франтонам. Шчытавае завяршэнне існуе і над алтарным кубападобным аб'ёмам. Бакавыя фасады рытмічна расчлянёны арачнымі аконнымі праёмамі і буйнымі пілястрамі ў прасценках. У архітэктурным дэкоры выкарыстаны стылізаваныя барочныя элементы (валюты, прафіляваныя ліштвы, карынфскія калоны). Унутраная прастора перакрыта крыжовымі скляпеннямі, якія падтрымліваюцца шасцю магутнымі слупамі, на цэнтральныя з якіх пры дапамозе ветразей абапіраецца купал. Апсіда перакрыта нервюрным скляпеннем (рудымент готыкі) і адкрыта шырокім арачным прасветам з архівольтам, які ўпрыгожаны арнаментальнай размалёўкай, ляпнымі пуцці і драпіроўкамі. Сцены крапаваны пілястрамі, прафіляванымі карнізамі, дэкарыраваны фрэскавай размалёўкай, лепкай, разеткамі ў кесонах падпружных арак.

Як і ў свірскім касцёле, італьянская раннебарочная канцэпцыя храма выкарыстана ў касцёле Іаана Хрысціцеля ў в. Ваўкалата (Докшыцкі р-н Віцебскай вобл.), пабудаваным у 1870–1885 гг. з бутавага каменя і цэглы. Помнік архітэктуры неабарока ўзведзены па канону трохнефавай бязвежавай базілікі з акруглай апсідай і бакавымі сакрысціямі. Франтальны плоскасны фасад адпаведна ўнутранай планіроўцы падзелены падвойнымі пілястрамі на тры часткі, завершаны гарызантальна выцягнутым нізкім атыкам з вуглавымі пінаклямі, на якім узведзены прамавугольны шчыт з трохвугольным франтонам і бакавымі стылізаванымі валютамі. Уваход аформлены геаметрызаваным парталам

з трохвугольным франтонам. Бакавыя фасады рытмічна члянёны лучковымі аконнымі праёмамі і пілястрамі ў прасценках, апяразаны прафіляваным карнізам і цягай, якая вылучае высокую цокальную част-





160. Неабарочныя касцёлы ў г. п. Свір і в. Ваўкалата

ку будынка. На паліхромным фоне бутавай муроўкі кантрастна вылучаюцца атынкаваныя і пабеленыя элементы архітэктурнага дэкору. У адзінай стылявой трактоўцы выкананы інтэр'ер храма. Галоўны і чатыры кулісныя драўляныя алтары таксама вырашаны ў стылі неабарока – двух'ярусная архітэктанічная кампазіцыя, у аснове якой двухкалонны порцік з разарваным лучковым франтонам і лунаючымі над ім анёламі. Аналагічна трактаваны арган, узнесены на хоры над нартэксам.

Асацыяцыі з барочнымі храмамі выклікае касцёл Ушэсця Найсвяцейшай Дзевы Марыі ў г. п. Сапоцкін Гродзенскага раёна, узведзены ў пачатку XX ст. Гэта абумоўлена выкарыстаннем не толькі кананічнай кампазіцыі трохнефавай двухвежавай базілікі з трансептам, але і афармленнем уваходa стылізаваным пілястравым порцікам з авальнай нішай, бакавых арачных экседраў, лучковага завяршальнага франтона, фігурных ківорыяў і вазаў над вежамі.

Стыль неабарока яскрава ўвасобіўся ў архітэктуры касцёла Іаана Хрысціцеля ў в. Параф'янава (Докшыцкі р-н Віцебскай вобл.), пабудаваным у 1908 г. у выглядзе трохнефавай двухвежавай базілікі з трансептам. Па баках выцягнутай паўкруглай апсіды далучаны нізкія сакрысціі, аб'яднаныя абходнай паўкруглай галерэяй. Галоўны фасад фланкіраваны пяціяруснымі вежамі, верхні цыліндрычны ярус якіх завершаны шатром. Па цэнтры выступае двух'ярусны рызаліт з трохвугольным франтонам, над якім размешчаны ступеньчаты атык (рудымент неаготыкі). Аналагічную



161. Касцёл Ушэсця Найсвяцейшай Дзевы Марыі, г. п. Сапоцкін

трактоўку маюць фасады крылаў трансепта. Архітэктурны рытм ствараюць арачныя і лучковыя аконныя праёмы, авальныя люкарны, прасценачныя і вуглавыя лапаткі, карнізныя і між'ярусныя прафіліроўкі. Прастора інтэр'ера васьмю пілонамі падзелена на тры нефы, цэнтральны з якіх перакрыты цыліндрычным, а бакавыя – крыжовымі скляпеннямі. Пілоны і сцены дэкарыраваны парнымі пілястрамі, упрыгожаны арнаментальнай размалёўкай і 12 гіпсавымі гарэльефнымі пано-стацыямі «Хрэсны ход», выкананымі ў 1927 г. у Варшаве на ахвяраванні абывацеляў Карэнкаў.

Імкненне рэанімаваць барочную пластычнасць назіраецца і ў драўляным касцельным будаўніцтве. Прыкладам неабарочнай стылявой

трактоўкі храма традыцыйнымі прыёмамі і сродкамі народнага драўлянага дойлідства з'яўляецца касцёл Маці Божай у в. Мяжаны (Браслаўскі р-н Віцебскай вобл.) пачатку XX ст. Аб'ёмна-прасторавая кампазіцыя будынка складаецца з асноўнага прамавугольнага зруба, да якога далучаны прытвор са званіцай над ім і дзве апсіды: алтарная з рызніцай – прамавугольная, бакавая – пяцігранная. Прытвор абкружаны адкрытай абходнай галерэяй са слуповай навіссю. Сцены з абчасаных бярвёнаў прарэзаны прамавугольнымі і арачнымі аконнымі праёмамі, расчлянёны на два ярусы карнізным поясам-адлівам. Барочную аб'ёмную пластычнасць будынку надае высокі фігурны гонтавы дах з мяккімі пераходамі форм, з плаўнымі выгінамі ў аснаванні. Над шатром званіцы і на ўскрайку даху ўзвышаюцца барочныя фігурныя ярусныя купалкі.

Стыль неабарока шырока ўвасобіўся ў мастацкай трактоўцы алтароў і іканастасаў. Алтары падобнай трактоўкі выкананы для Петра-Паўлаўскага касцёла ў в. Граўжышкі, францысканскага касцёла ў Гродне, касцёла Маці Божай у в. Парэчча, Варварынскага касцёла ў в. Сялявічы, Дабравешчанскага касцёла ў в. Тракелі, Троіцкага касцёла ў в. Акцябр, касцёла канонікаў ларэтанскіх у г. Быхаў, Петра-Паўлаўскага касцёла ў г. Капыль, амбон Варварынскага касцёла ў Віцебску. Неабарочныя іканастасы знаходзяцца ў Раства-Багародзіцкім саборы ў г. Глыбокае (былы Троіцкі касцёл 1735 г.), Георгіеўскай царкве ў г. п. Смілавічы. У стылі «другога ракако» быў зроблены унікальны керамічны іканастас для могілкавай царквы ў в. Бяздзедавічы.

2.12. Неакласіцызм

У поліфаніі эстэтычных поглядаў і палярызацыі мастацкіх стыляў мяжы XIX–XX стст., пасля амаль векавога забыцця, вядомыя сімпатыі зноў выклікае класічная архітэктурная спадчына, урачыстая велічнасць рускага класіцызму, антычная старажытнасць. К канцу XIX ст. грамадска-эстэтычныя схільнасці паступова зрушваюцца ад «народнасці» другой паловы XIX ст. да эстэтычна рацыянальнай класікі, якая асацыіруецца з пасляпятроўскім дойлідствам. Гэты арыенталізм меў вядомую ідэйна-палітычную прадвызначанасць. Актуальнасць стылю забяспечваецца непахісным аўтарытэтам класічнага ідэала, семантыкай класічнага архітэктурнага лексікона з яго «гераічнай нормай», падпарадкаваннем асобы ідэалам грамадства, ідэяй грамадзянскай адказнасці і гармоніі інтарэсаў асобы і грамадства, загубленай у эклектызме XIX ст. Гэты змест надае неакласіке, як і мадэрну, ролю сувязнага звяна паміж эклектычна-гістарычнай і сучаснай архітэктурай. Перадрэвалюцыйны накал дэмакратычных тэндэнцый у грамадстве патрабаваў вобразнага ўвасаблення і люстэркавага адлюстравання ў гісторыка-культурных аналах. Гэтаму адпавядаў мужны і рацыянальны дух антычнай цывi-

лізацыі, «залаты век» Перыкла, дэмакратычная культура Грэцыі і Рыма; праз антычную архітэктуру бачыўся свет усеагульнай свабоды. І калі спецыфіка архітэктуры 1830–1840-х гг. заключалася ў адмаўленні ад класіцызму, які быццам бы гістарычна сабе вычарпаў, то ў канцы стагоддзя дойліды зноў звяртаюцца да адвечных асноў ордэрнай сістэмы, адраджэння класічных архітэктурных ідэалаў. Да таго ж трэба мець на ўвазе жыццёвасць устойлівай класічнай традыцыі ў расійскім грамадстве і айчыннай архітэктуры, стабільнасць класікі ў сістэме прафесійнай, перш за ўсё акадэмічнай, адукацыі.

Стыль неакласіцызму, ці «мадэрнізаваны класіцызм», сцвярджаюць у архітэктурнай практыцы вядучыя рускія дойліды – У. А. Шчуко, А. І. Дзмітрыеў і інш. Адной з ключавых фігур неакласікі быў рускі дойлід І. А. Фамін, які будаваў на Беларусі і якому належыла вядучая роля ў адкрыцці і папулярызацыі рускай архітэктуры канца XVIII – пачатку XIX ст.

Класіка прадастаўляла велізарны арсенал рафінаваных стагоддзямі кампазіцыйных прыёмаў і архітэктурна-дэкаратыўных форм, моцна звязаных у свядомасці людзей з культурнай спадчынай і таму зразумелых шырокім слаям грамадства. Адзін з ідэолагаў неакласіцызму мастак А. М. Бенуа лічыў класіку «мастацкай мовай, якая мае неад'емную ўласцівасць быць зразумелай усімі, быць дарэчнай ўсюды, у дадатак настолькі гнуткай і мудрай, што яна дапускае самыя вырашальныя змены ў залежнасці ад самых разнастайных умоў часу, месца і нават расавых асаблівасцей» [343]. Хутчэй за ўсё вяртанне да класіцызму, як стылю з дакладна вызначанымі прынцыпамі і вялізнай мастацкай выразнасцю, было рэакцыяй на перагружанасць дэкорам архітэктурных твораў рэтрастыляў і на вычварныя формы элітарнага мадэрна. Хаця неакласіцызм па мастацкаму размаху і набліжаны да мадэрна, але вылучаецца большай дакладнасцю ва ўзнаўленні класічных форм. Замест прастаты і замкнёнасці архітэктурнага аб'ёму неакласіцысты выстаўляюць наперад складаны і таму цікавы для ўспрымання сілуэт будынка, багацце форм, функцыянальнасць планіровачнага вырашэння і адпаведна – свабоду пабудовы аб'ёмаў, у якой сіметрыя, рэгулярны рытм, вылучэнне цэнтра кампазіцыі і іншыя фармальныя прынцыпы класіцызму страчваюць пануючую значнасць. З'ява неакласіцызму абумоўлена імкненнем вярнуць архітэктуры тую тэктанічную цэласнасць і вобразнасць, якая была страчана ў другой палове XIX ст. Прыхільнікі гэтай стылявой арыентацыі ўдумліва і творча падыходзілі да выкарыстання класічных форм. Дойліды імкнуцца пазбягаць некрытычнага капіравання «ўзораў», яны зыходзяць з вобразнай прыроды і сродкаў эстэтычнага ўздзеяння класіцызму і ампіру. Вобразнасць і эмацыянальнасць дасягаліся за кошт выразнасці і своеасаблівасці прасторавай кампазіцыі і арыгінальнага дэкаратыўнага насычэння. Часам дамы набываюць наўмысна асіметрычную кампазіцыю, маляўнічую дэкаратыўную актыўнасць. Дэкаратыўныя элемен-

ты атаясняліся з эстэтычнай каштоўнасцю збудавання і не залежылі ад канструкцыйнай структуры, на якую накладваліся аплікацыйна. Таму класічныя формы і кампазіцыйныя прыёмы становяцца актуальнымі ў выпадках, калі да будынка прад'яўляліся патрабаванні рэпрэзентатыўнага вылучэння з радавой забудовы. Неакласічную стылістыку перш за ўсё вызначае анціэклектычная накіраванасць, пасеістычны адцягнены характар, самакаштоўная рэфлексія, цэльнасць мыслення. Стыль пануючай архітэктурнай тэмай выбраў гладкую плоскасць сцяны, цяжкавагавасць некалькі архаізаваных класічных форм, стрыманасць і абагульненасць дэкору. Аркі пазбаўляюцца архівольтаў, калоны – энтазіса, капітэляў (часам замяняецца простай плітой-абакай), баз; надзвычай спрошчаны ліштвы вокнаў.

У канцы XIX ст. архітэктура класіцызму адраджаецца ў новай інтэрпрэтацыі і ў *культавым будаўніцтве*; выкарыстоўваецца ўвесь арсенал класічных форм і прыёмаў: порцікі, парталы, аркі, карнізы, калоны, руст і г. д. У іншых выпадках наадварот – кампазіцыя храма спрошчваецца да элементарнай прамавугольнай пабудовы, пазбаўленай архітэктурнага дэкору, але ў той жа час не страчвае строгай манументальнасці і павагі да святыні. Цяга да строгай манументалізацыі архітэктурнага вобраза ўзнікла і як рэакцыя на штучную дэкаратыўнасць большасці твораў храмавага дойлідства другой паловы XIX – пачатку XX ст.

Ва утрыраваных формах класіцызму пабудаваны Міхайлаўскі касцёл у мястэчку Пружаны Брэсцкага павета. «Віленскія губернскія ведамасці» ад 17 мая 1880 г. аб'яўляюць аб таргах на падрад будаўніцтва касцёла [344]. Праект зацверджаны 13 красавіка 1880 г. [345], храм узводзіцца ў 1884 г. [346], у 1896 г. рамантуецца [347]. Лаканічнае прамавугольнае ў плане цаглянае збудаванне накрыта двухсхільным дахам. Асноўны архітэктурны акцэнт створаны на галоўным фасадзе, які мае сіметрычна-восевую двух'ярусную кампазіцыю. Асноўная прамавугольная плоскасць фасада завершана высокім шчытам з трохвугольным франтонам, пастаўленым на прамавугольны атык з бакавымі ўвагнутымі валютамі. Фасад мае трохчасткавае члянение лапаткамі на высокіх філянговых пастаментах. Галоўны ўваход размешчаны ў глыбіні лоджыі, завершанай цыркульнай аркай. У архітэктурным дэкоры выкарыстаны класічныя элементы: бакавыя арачныя экседры, архівольты з замковым каменем, карнізы на дэнтыкулах. Бакавыя фасады рытмічна расчлянёны пілястрамі і прамавугольнымі вокнамі.

Аналагічнай кампазіцыяй, але больш прафесійна па выкананні і выразна па архітэктуры вырашаны могілкавы касцёл Сэрца Ісуса ў в. Занявічы (Гродзенскі р-н). Мураваны храм, праект якога быў распрацаваны ў кастрычніку 1908 г., пабудавалі толькі ў 1917 г. Помнік архітэктуры неакласіцызму ўяўляе сабой квадратны ў плане аб'ём пад двухсхільным дахам, на галоўным фасадзе аформлены магутным чатырохкалонным порцікам утрыраванага тасканскага ордэра з высокім і масіў-

ным антаблементам і трохвугольным франтонам над ім. Бакавыя фасады і алтарная сцяна рытмічна расчлянёны высокімі арачнымі вокнамі і блендамі, дэкарыраванымі ліштвамі і ніжнімі панелямі. У дэкоры выкарыстаны вуглавая рустоўка, карніз і цягі простага профілю.

Сціплы помнік культавай архітэктуры неакласіцызму захаваўся ў в. Бездзеж (Драгічынскі р-н Брэсцкай вобл.) – Троіцкі касцёл. Мураваны храм закладзены 27 чэрвеня 1914 г. намаганнямі магутнага фінансіста Скірмунта. Будаўніцтва дазволіў міністр унутраных спраў таго часу, які схіляў парафіян да стварэння драўлянага храма, і то з умовай перадачы існуючай уніяцкай драўлянай царквы праваслаўным [348]. Але сяляне вырашылі пабудаваць мураваную бажніцу. Будаўніцтва завершана ў 1915 г. намаганнямі мясцовага памешчыка Карла Орды (ахвяраваў яшчэ ў 1907 г. дзве дзесяціны зямлі і будаўнічы матэрыял), а таксама парафіян, якія збіралі сродкі. Праект храма склаў гродзенскі губернскі інжынер А. Савіч яшчэ ў 1906 г. Касцёл вырашаны адзіным прамавугольным выцягнутым па падоўжнай восі аб'ёмам пад пакатым двухсхільным дахам з вальмай над алтарнай часткай. Архітэктура фасадаў мае плоскасны характар – галоўны завершаны трохвугольным франтонам з невялікай цыліндрычнай сігнатуркай. Уваход аформлены парталам з паўкруглай люкарнай. Сцены ўнутры і звонку крапаваны пілястрамі і завершаны развітым антаблементам. Такім жа кампактным аб'ёмам пад двухсхільным дахам вырашаны Станіславаўскі кас-







162. Неакласіцыстычныя храмы: касцёл Сэрца Ісуса, в. Занявічы; Барыса-Глебская царква, в. Накрышкі; Міхайлаўскі касцёл, в. Поразава

цёл у в. Сакалайці (Астравецкі р-н Гродзенскай вобл.), у якім плоскасны франтальны фасад крапаваны пілястрамі і завершаны трохвугольным франтонам.

У агульнай архітэктурна-стылявой трактоўцы з мінімальным выкарыстаннем класіцыстычнага дэкору вырашаны Міхайлаўскі касцёл у в. Поразава (Свіслацкі р-н Гродзенскай вобл.) і Барыса-Глебская царква ў в. Накрышкі (Дзятлаўскі р-н Гродзенскай вобл.), пабудаваная ў 1886 г. малодшым інжынерам Трубнікавым [349]. Архітэктура храмаў вырашана ва утрыраваных формах класіцызму. Кампактны прамавугольны ў плане аб'ём накрыты двухсхільным дахам, вільчык якога адзначаны цыбулепадобным купалам ці партатыўнай вежачкай. Архітэктурная выразнасць дасягаецца спалучэннем паліхромнай бутавай муроўкі сцен з атынкаванымі і пабеленымі элементамі дэкору: шырокія пілястры, карніз і падкарнізны пояс, ліштвы высокіх арачных і лучковых вокнаў. Для Барыса-Глебскай царквы прыкметна выкарыстанне «паладыянскага» паўкруглага акна на франтальным фасадзе.

Рысы стылю неакласіцызму набыў у пачатку XX ст. Крыжаўзвіжанскі касцёл, размешчаны ў цэнтры в. Галынка Гродзенскага раёна. Мураваны і атынкаваны храм пабудаваны ў 1891 г. як царква, перабудаваны ў 1922 г. Падоўжна-восевую крыжова-цэнтрычную кампазіцыю будынка складаюць шырокі нартэкс з двух'яруснай чацверыковай шатровай званіцай над ім, неф з бакавымі крыламі трансепта, апсіда. У сяродкрыжжы ўзвышаецца квадратны барабан пад чатырохсхільным дахам і шатровай вежачкай у завяршэнні. Над званіцай узведзена вытанчаная шатровая вежачка-ліхтар. З архітэктурнай класікі пазычаны пілястры, архівольты арачных вокнаў у прафіляваных ліштвах, трохвугольныя франтоны крылаў трансепта. Памяшканні храма перакрыты драўлянымі стральчатымі скляпеннямі (рудымент рэтраготыкі), апсіда – самкнутым чатырохгранным скляпеннем. Інтэр'ер упрыгожаны трыма алтарамі, сцены размаляваны пад мармур.

Неакласічную афарбоўку ў пачатку XX ст. набываюць раней узведзеныя храмы. Ганнінскі касцёл у в. Лунна (Мастоўскі р-н Гродзенскай вобл.) узводзіцца ў строгіх і манументальных формах класіцызму ў 1782 г. пры каралі Станіславе Аўгусце Панятоўскім [350]. У 1895 г. храм фундаментальна перабудаваны ў стылі неакласіцызму (не кранута толькі апсіда). Прамавугольны будынак пад двухсхільным дахам з пяціграннай апсідай прыцягвае ўвагу нязвыклай трактоўкай галоўнага фасада. Архітэктурныя дэталі (ліштвы, карнізы, лапаткі) пабелены і графічна вылучаны на паліхромным фоне бутавай муроўкі. Складаную трактоўку атрымаў трохвугольны франтон, у які ўкампанаваны плоскі утрыраваны пілястравы порцік з самастойным франтонам. Уваход выдзяляецца лучковым парталам і арачным акном хораў над ім. Пры адсутнасці кананічных ордэрных форм фасад нагадвае храмы перыяду класіцызму стогадовай даўнасці. Выцягнутая па падоўжнай восі малітоўная зала падзелена высокімі



пеннем і аб'яднаны з конхавай апсідай. Мастацкае афармленне дапаўняе размалёўка арнаментальнага фрыза з поясам аб'яднаных гірляндамі медальёнаў, плафонных разетак. Дэкаратыўна-пластычнае насычэнне інтэр'ера складаюць сем драўляных разных неагатычных алтароў.

Калісьці ў в. Чарэя (Чашніцкі р-н Віцебскай вобл.), на беразе возера, існаваў вялізны праваслаўны манастыр, які пры правядзенні ў Краі уніі быў пераўтвораны ў каталіцкі кляштар. У Генеральнай візіце ад 1809 г. адзначана, што мясцовы парафіяльны касцёл фундаваў 6 жніўня 1604 г. канцлер Вялікага княства Літоўскага князь Лявон Сапега. Касцёл стаяў у цэнтры мястэчка на рынку. Непадалёку ад яго на ўзгор-



163. Неакласіцыстычныя касцёлы: Крыжаўзвіжанскі, в. Галынка, і Ганнінскі, в. Лунна

драўлянымі слупамі (размалёўка імітуе мармуровыя калоны) на тры нефы, цэнтральны з якіх перакрыты драўляным цыліндрычным скляку знаходзілася сядзіба фундатара «Замак». Вядома, што ў 1644 г. тут стаяла вялізная базіліка, у алтары якой быў змешчаны абраз святога

Архангела Міхаіла (меў вялікую гісторыка-мастацкую каштоўнасць), які ў 1510 г. быў прэзентаваны цару Іаану Грознаму з Канстанцінопаля ад патрыярха Базыля. Маскоўскае войска 27 верасня 1650 г. спаліла касцёл. У выніку 20 гадоў вёска і парафіяне не мелі храма, пакуль падольскі ваявода Міхаіл Юзаф Сапега не пабудаваў новы. Але і гэты будынак у 1793 г. згарэў. У 1828–1839 гг. дзякуючы намаганням мясцовага ксяндза Насалеўскага збудаваны мураваны Міхайлаўскі касцёл (пасля пажару 1859 г. адбудаваны ксяндзом Белым). Архітэктура храма была вырашана ў стылі неакласіцызму. Уяўляў сабой трохнефавую базіліку. У 1906 г. пры ксяндзе Янкевічы зала храма была перакрыта цыліндрычным скляпеннем замест плоскай атынкаванай столі, а падлога выкладзена тэракотавай пліткай.

У в. Старчыцы (Слуцкі р-н Мінскай вобл.) да 1939 г. існаваў неакласіцыстычны касцёл, узведзены ў пачатку XX ст. пасля таго, як пажар у 1816 г. знішчыў папярэдні драўляны 1625 г. радзівілаўскай пабудовы (адразу быў збудаваны новы графам Каралем Радзівілам і яго сястрой графіняй Ржавуцкай). Храм уяўляў сабой манументальны, але просты прамавугольны ў плане аб'ём пад двухсхільным дахам з вальмай над алтарнай сцяной і шчытам з бакавымі валютамі на галоўным фасадзе. Плоскасныя бакавыя фасады былі рытмічна расчлянёны стральчатымі вокнамі (уплыў рэтраспектыўна-гатычнага стылю мураванай архітэктуры) і шырокімі пілястрамі ў прасценках. Унутры зала касцёла магутнымі слупамі і аркадай была падзелена на тры нефы, перакрытыя цыліндрычнымі скляпеннямі, у цэнтральным з якіх на высокі пастамент быў узняты магутны мураваны алтар-перагародка, вырашаны карынфскай каланадай, завершанай крапаваным антаблементам са скульптурамі анёлаў. Цэнтр алтара займаў невялікі класічны порцік, па баках якога стаялі дзве скульптуры святых. У інтэр'еры таксама меліся два кулісныя алтары. Абразы чатырох евангелістаў былі напісаны вядомым мастаком, мясцовым парафіянінам Вільгельмам Картарвінскім.

Касцёл Дзевы Марыі ў в. Падлабенне (Гродзенскі р-н) быў пабудаваны ў 1882 г. Новая інтэрпрэтацыя асноў класіцызму вызначылася ў строгай лапідарнасці аб'ёмаў з плоскаснымі фасадамі, адсутнасці дэкору. Геаметрызаваная кампазіцыя храма трохчасткавая асіметрычная – да кубападобнага асноўнага аб'ёму, над якім узвышаецца васьмігранны светлавы барабан з самкнутым купалам, па падоўжнай восі далучаюцца выцягнуты прамавугольны прытвор пад двухсхільным дахам і пяцігранная апсіда. Элемент асіметрыі ўносіць прамавугольнае крыло трансепта, далучанае да асноўнага аб'ёму з паўднёва-ўсходняга боку. Гранёная апсіда з рознавялікімі бакавымі сакрысціямі і купальны барабан парушаюць сухую лапідарнасць архітэктурнай кампазіцыі. Плоскасныя фасады прарэзаны адзінарнымі і здвоенымі арачнымі вокнамі, паўкруглымі люкарнамі, у прасценках асноўнага аб'ёму аздоблены рэльефнымі лацінскімі крыжамі. Сціснутая ў геаметрычным

аб'ёме ўнутраная прастора храма ўверсе раскрываецца ў васьмігранны шацёр светлавога барабана.

Аналагічнае пераўтварэнне знаў Троіцкі касцёл у в. Індура (Гродзенскі р-н), які быў узведзены ў 1815 г. намаганнямі ксяндза Радзевіча на месцы драўлянага касцёла, фундаванага яшчэ ў 1542 г. Янам Давойнам. Аднак у 1904 г. рэканструяваны і пашыраны архітэктарам У. А. Срокам на добраахвотныя сродкі парафіян. Некалі сіметрычны трохнефавы аб'ём з невялікай паўкруглай апсідай набыў па баках галоўнага фасада дзве рознавялікія вежы, а ўсходні фасад – крыло трансепта. Пры гэтым ў стылявую трактоўку былі прыўнесены рэтраспектыўныя формы як класіцызму (магутны арачны порцік з трыгліфным фрызам), так і барока (пластычныя купалы з ліхтарамі вежаў, фігурны шчыт трансепта, круглыя люкарны). Неакласічную трактоўку атрымалі і тры манументальныя алтары. У выніку архітэктура храма набыла эклектычны характар.

Невялікі мураваны касцёл у стылі неакласіцызму фундаваны Хадкевічамі ў пачатку XX ст. у в. Радамля (Чавускі р-н Магілёўскай вобл.). Галоўны фасад фланкіравалі дзве двух'ярусныя чатырохгранныя купальныя вежы, на гарызантальна руставаных плоскасцях якіх вылучаліся арачныя вокны з замковым каменем, вуглавыя слоеныя пілястры. Цэнтральная частка фасада была завершана ступеньчатым атыкам, галоўны ўваход аформлены рэнесансным парталам з лучковым франтонам, над якім была размешчана круглая люкарна.





164. Троіцкія касцёлы ў вёсках Індура і Радамля

Вельмі утрыраваны неакласіцыстычны архітэктурны воблік быў нададзены касцёлу ў в. Дамачава (Брэсцкі р-н) пры яго перабудове ў 1906–1907 гг. паводле праекта тэхніка Э. Старжынскага [351]. Гэта аднанефавы храм з пяціграннай больш вузкай апсідай, да якой асіметрычна далучана сакрысція і якая завершана зграбнай васьміграннай сігнатуркай. Плоскасныя бакавыя фасады чляніліся арачнымі вокнамі і лапаткамі ў прасценках. Асацыяцыі з ампірам 1820-х гг. выклікае двухступеньчаты прамавугольны атык над галоўным фасадам, у які ўрэзаны трохвугольны франтон, а таксама арачныя экседры са скульптурамі святых.

На першы погляд здаецца, што ў праваслаўным *царкоўным дойлідстве* непадзельна панаваў «рускі стыль». Але пры ўсім архітэктурна-стылявым кансерватызме ў гэтай галіне будаўніцтва ўжо з сярэдзіны XIX ст. назіраюцца і класіцыстычныя рэмінісцэнцыі. Нягледзячы на ўсеагульнае панаванне ў царкоўным дойлідстве «рускага стылю», не ўсіх архітэктараў задавальняла яго «сусальнасць», цацкавасць, часам бязмежная вычварнасць. Яны зноў звядваюць смагу па класіцызму з яго спакоем і ўраўнаважанасцю, не стамляючым вока лапідарным дэкорам.



165. Пакроўскі сабор, г. Баранавічы

Паказальна ў гэтых адносінах прыхільнасць да класіцызму вотчынніка маёнтка Антопаль (зараз гарадскі пасёлак у Драгічынскім р-не Брэсцкай вобл.) Юліяна Гедройца, які насуперак афіцыйна зацверджанаму ў 1852 г. праекту прыходскай царквы ў 1854 г. будуе класіцыстычны порцік [352]. Губернскі землямер дакладвае гродзенскаму губернатару, што «ў ажыццёўленым будынку зроблены значныя адхіленні ад плана, а менавіта, замест двух купалоў, як адзначаецца ў плане, зроблены толькі адзін, ва фронт дададзены колоны, чаго ў плане няма, і самыя памеры зусім іншыя, усё гэта сапсавала вонкавы выгляд царквы» [353].

У праваслаўным храмавым будаўніцтве, у асноўным арыентаваным на царкоўную архітэктуру дапятроўскага часу, стыль неакласіцызму праяўляўся даволі стрымана і абмежавана. Найбольш яркім, але даволі познім творам гэтага стылявога напрамку з'яўляецца Пакроўскі сабор у Баранавічах (вул. Куйбышава, 11). Будаўніцтва манументальнага мураванага храма пачалося ў 1924 г. пад кіраўніцтвам архітэктара Альмінскага і было завершана

ў 1928 г. Рэпрэзентатыўны, маштабна значны вобраз храма фарміруецца за кошт буйных ордэрных форм, павелічэння архітэктурных мас. Да магутнага кубападобнага асноўнага аб'ёму з усходняга боку далучаны тры паўкруглыя апсіды, з захаду – вузкая трапезная, аб'яднаная з чатырохграннай трох'яруснай званіцай, якая завершана гранёным цыбулепадобным купалам са шпілем і дэкарыравана па вуглах адзінарнымі і парнымі калонамі, лапаткамі, прафіляванымі між'яруснымі карнізамі. Цэнтральны аб'ём накрыты паўсферычным купалам з круглымі люкарнамі, у завяршэнні своеасаблівая «дзяржава» – крыж на шары (звычайна называюць яблыкам). Галоўны ўваход вылучаны паўцыркульнай аркай, паўночны і паўднёвы бакавыя ўваходы ўпрыгожаны манументальнымі чатырохкалоннымі порцікамі іанічнага ордэра. Прамавугольныя аконныя праёмы (дэкарыраваны каванымі кратамі) і ніші фасадаў акаймаваны прафіляванымі ліштвамі з трохвугольнымі сандрыкамі. У інтэр'еры храма чатыры магутныя васьмігранныя стаўпы падтрымліваюць светлавы барабан, адкрыты ў перакрытую плоскай столлю малітоўную залу. На фоне класіцыстычнай архітэктуры інтэр'ера кантрастуе магутны драўляны іканастас, выкананы ў «рускім стылі».

Неакласіцыстычнай эстэтычнай пазіцыі аддадзена перавага ў архітэктуры Праабражэнскай царквы 1843–1845 гг. у г. Чашнікі Віцебскай вобласці. Сяродкрыжжа цэнтрычнага будынка завершана знаёмым па класіцыстычным палацам паўсферычным купалам на масіўным светлавым барабане. Над прытворам узвышаецца кубападобная, адкрытая з усіх бакоў арачнымі прасветамі званіца. Уваход афармлены чатырохкалонным дарычным порцікам, тарцы прыдзелаў завершаны трохвугольнымі франтонамі. Сцены крапаваны пілястрамі, расчлянёны прамавугольнымі аконнымі праёмамі з паўкруглымі сандрыкамі, апяразаны карнізам з плоскім фрызам. У інтэр'еры дамінуе цэнтральная падкупальная прастора, у якую шырокімі аркамі адкрываюцца бакавыя прыдзелы, апсіда і прытвор, перакрытыя цыліндрычнымі скляпеннямі.

Касцёл у в. Перстунь (Гродзенскі р-н) пабудаваны ў сярэдзіне XIX ст. з бутавага каменя. Падоўжна-восевую прасторавую кампазіцыю храма складаюць званіца, прамавугольная ў плане малітоўная зала пад двухсхільным дахам, квадратная апсіда, акаймаваная з усходняга і паўднёвага бакоў сакрысціямі (пазнейшыя прыбудовы). Званіца дамінуе ў сілуэце касцёла і вырашана ў тры ярусы – чатырохграннае аснаванне, над якім два верхнія цыліндрычныя ярусы з шатровым завяршэннем. У першым ярусе званіцы створаны глыбокі арачны партал уваходу, у тымпане якога размешчана гарэльефная ляпная кампазіцыя на біблейскі сюжэт. У архітэктурнай трактоўцы фасадаў выкарыстаны выкладзеныя з цэглы утыраваныя элементы класікі: пілястры, прафіляваныя антаблементы, карнізы. Двухсветлавая зала храма чатырма магутнымі крыжовымі ў сячэнні слупамі і перакінутымі праз іх аркамі падзелена на тры нефы, пера-

крытыя плоскай драўлянай столлю. Апсіда раскрываецца шырокім і прысадзістым арачным прасветам, за якім устаноўлены аднаярусны драўляны іканастас з рытмам какошнікаў у завяршэнні.

Звяртанне да інтэрпрэтаваных форм класіцызму не было выключнай з'явай хрысціянскіх канфесій. Класіцыстычную афарбоўку ў 1914 г. набывае яўрэйская малітоўная школа «Бейс-Якаў» у Слоніме (вул. Камуністычная, 26, раней Саборная) [354]. Архітэктурны акцэнт створаны на галоўным фасадзе, які завершаны шырокім трохвугольным франтонам. Першапачаткова вось сіметрыі фасада вылучалася утрыраваным чатырохкалонным порцікам з трохвугольным франтонам на фоне глыбокай лоджыі, а двухгранны шчыт даху завяршаў паўсферычны купал. Бакавыя плоскасныя фасады рытмічна расчлянёны лучковымі аконнымі праёмамі. З арсенала архітэктурных сродкаў класіцызму выкарыстаны ліштвы вокнаў з замковым каменем, руст, лапаткі.

Неакласіцыстычны напрамак нязменна пануе ў *мемарыяльным дойлідстве*. Аўтарытэтным узорам для пераймання з'явіўся вядомы ў гісторыі еўрапейскага дойлідства ратандальны Пантэон у Парыжы – шэдэўр архітэктуры класіцызму. Менавіта ён паслужыў правобразам для стварэння ў 1915 г. праекта маўзалея рускіх вайскоўцаў, якія загінулі ў баях пад Барысавам у Айчынную вайну 1812 г., вядомым рускім дойлідам, артадаксальным прыхільнікам класікі І. А. Фаміным. У яго трактоўцы магутны купальны храм-ратонда ахоплены па перыметры іанічнай каланадай, якая нясе магутны антаблемент, над якім створана абходная тэраса з балюстраднай агароджай. Парадны ўваход адзначаны шасцікалонным порцікам з трохвугольным франтонам. Архітэктар адыходзіць ад кананічнай растаноўкі калон, размяшчае іх у порціку парнымі ў цэнтры і адзінарнымі па баках, парнымі па перыметры цыліндрычнага аб'ёму. У інтэр'еры іанічная каланада мусіла несці магутны кесаніраваны купал, прарэзаны плаўнымі стужкамі люнетаў арачных вокнаў. Вяртанне да класікі адпавядала ідэйнаму зместу мемарыяльнага збудавання. У выніку павінна была ўзнікнуць пабудова строга манументальная, мемарыяльная, урачыста-велічная, якая б асацыіравалася з антычнымі святынямі.

У больш спрошчанай утрыраванай трактоўцы ў пачатку XX ст. узводзіцца храм-ратонда ў в. Пральнікі – фамільная пахавальня ўладальнікаў маёнтка. Аддаленыя водгукі антычнасці адчуваюцца ў строгім спалучэнні антаў і калон порціка на фоне суровага цыліндра храма, апяразанага карнізам. Купальная ратонда з масіўнай атынкаванай глухой сцяной (таўшчыня 1,5 м) накрыта канічным гонтавым пакатым дахам са шпілем у завяршэнні. Уваход вылучаны чатырохстоўпнай аркадай з трохвугольным франтонам. Дойлід выказваецца жорсткай пурытанскай архітэктурнай мовай, ім былі адкінуты апошнія рудыменты класіцызму – лапаткі, крапоўкі (выкарыстаны толькі цокальная і падкарнізная цягі). Унутраная прастора вырашана

адзінай цыліндрычнай залай, перакрытай паўсферычным купалам з абходнай галерэяй у аснаванні і круглай люкарнай па цэнтры. Сцяна рытмічна расчлянёна чатырма лучковымі нішамі для скульптур (не захавалася). Супраць увахода размешчана алтарная перагародка з чатырохкалонным дарычным порцікам на высокім пастаменце і шырокай арачнай нішай. Пры ўваходзе ў тоўшчы сцяны знаходзіцца вінтавая лесвіца на галерэю і ў склеп, які вырашаны ў выглядзе круглай залы з цэнтральным апорным слупам і цыліндрычным скляпеннем з люнетамі.

У 1905–1908 гг. у сядзібе Скірмунтаў у в. Моладава (Іванаўскі р-н Брэсцкай вобл.) віленскі архітэктар Т. Растваровскі ўзводзіць капліцу ў стылі існаваўшага тут класіцыстычнага палаца [355]. Будынак з'яўляецца копіяй храма, пабудаванага, як і палац, дойлідам Гросам у так званым «станіслаўскім стылі» канца XVIII ст. Мураваная пабудова – купальная ратонда (дыяметр 8 м) з трыма порцікамі дарычнага ордэра і прамавугольнай у плане апсідай, якія, выступаючы на руставанай паверхні сцен, надаюць збудаванню крыжовую форму. Будынак быў накрыты бляшаным паўсферычным купалам, апсіда – двухсхільным дахам. Уваходны порцік чатырохкалонны, два бакавыя, якія абрамляюць высокія паўцыркульныя аконныя праёмы, – двухкалонныя; апсіда крапавана пілястрамі. Тымпаны франтонаў аздоблены ляпным раслінным арнаментам, перыметральны фрыз і ўваходны партал дэкарыраваны гірляндамі. Развіты карніз на мадульёнах апяразаны паяском сухарыкаў. Алтар быў выкладзены белымі і чырвонымі мармуровымі плітамі, у ім была ўстаноўлена беламармуровая скульптура Хрыста, створаная Броцкім (не захавалася).

Пры пабудове расійскага выставачнага павільёна-ратонды ў Турыне (Італія) прадстаўніком неакласіцызму ў Расіі архітэктарам І. А. Фаміным таксама быў выкарыстаны магутны дарычны ордэр. Конкурсны праект на помнік у в. Лясная (Слаўгарадскі р-н Магілёўскай вобл.) зноў жа выкананы ім па тыпу храма-ратонды.

У стылі неакласіцызму таксама цэнтрычным, але чатырохгранным аб'ёмам, у 1914 г. узводзіцца мемарыяльная капліца ў в. Салтанаўка (Магілёўскі р-н), на месцы бітвы рускага войска з французамі ў 1812 г. [356]. Архітэктар К. Міхайлаў і скульптар П. Г. Яцына трактуюць помнік кампактным кубападобным аб'ёмам, завершаным чатырохгранным шатром з партатыўнай макаўкай на версе і характэрным для часу стылізаваным металічным лемехавым пакрыццём. Грані капліцы дэкарыраваны накладнымі двухкалоннымі порцікамі з трохвугольнымі франтонамі. На алтарнай і бакавых гранях у аснаванні арачнай нішы з рэльефнай выявай праваслаўнага крыжа ўстаноўлены мемарыяльныя дошкі.

Аналагічна вырашана мемарыяльна капліца, пастаўленая ў в. Мілавіды (Баранавіцкі р-н Брэсцкай вобл.) у 1930–1933 гг. на месцы буйнейшай на Беларусі бітвы ў час паўстання 1863–1864 гг. Невялікае цэнтрычнае збудаванне, як і многія творы гэтай галіны дойлідства, вытрымана ў ар-

хітэктурных формах неакласіцызму: на квадратным у плане цокалі ўзносіцца чатырохкалонная кампазіцыя, завершаная магутнай плітой антаблемента і накрытая паўсферычным купалам з ажурным крыжам. У лапідарным дэкоры выкарыстаны толькі імпасты праёмаў. У прамавугольных нішах цокаля і пастамента размешчаны памятныя тэксты.

У стылі неакласіцызму, у яго мадэрнісцкай трактоўцы, у 1904 г. пабудавана капліца ў Магілёве (на былой вул. Віленскай, зараз Лазарэнкі) як радавы склеп-пахавальня Сенажацкіх, уладальнікаў маёнтка ў в. Вейна. Кампактны прамавугольны ў плане будынак на галоўным





166. Мемарыяльныя капліцы ў вёсках Салтанаўка і Мілавіды

фасадзе вылучаны аднаяруснай вертыкальна выцягнутай вежай пад нізкім крыжовым дашкам і з арачным акном па цэнтры. На праслах фасада вежу фланкіруюць экседры, вуглавыя лапаткі.

Капліца ў в. Вялікая Сваротва, узведзеная з цэглы ў канцы XIX ст., – цэнтрычнае трохвугольнае ў плане двух'яруснае збудаванне з шатровым верхам. Вуглы вылучаны адзінарнымі калонамі, восі граняў па

ярусах – аконнымі праёмамі з адхіламі ў сценах метровай таўшчыні.

Рысы стылю неакласіцызму набыла пабудаваная ў пачатку XX ст. капліца ў Слуцке, якая стаяла сярод жылой забудовы ў невялікім скверы (існавала да 1939 г.). Уяўляла сабой кампактны прамавугольны зруб пад двухсхільным дахам. Галоўны фасад быў вырашаны чатырохкалонным порцікам з трохвугольным франтонам. Над ім на вільчыку даху ўзвышалася сігнатурка з крыжам. Гарызантальна ашаляваныя бакавыя сцены былі прарэзаны прамавугольнымі вокнамі ў ліштвах з сандрыкамі.

Менавіта малым архітэктурным формам у пачатку XX ст. надаваліся рэтраспектыўныя рысы стылю класіцызму. Капліца св. Тэрэзы ў в. Лапушна (Дзятлаўскі р-н Гродзенскай вобл.) узведзена ў 1908 г. (дата на фасадзе) на могілках як радавая пахавальня ўладальнікаў маёнтка. Эфектна пастаўленая на высокім стромкім узгорку, яна мае выгляд антычнага храма. Прамавугольнае ў плане кампактнае мураванае збудаванне накрыта двухсхільным дахам. Галоўны фасад вылучаны чатырохкалонным дарычным порцікам. Сцены рытмічна расчлянёны прамавугольнымі вокнамі з сандрыкамі і лапаткамі ў прасценках. Уваход аформлены прамавугольным парталам з трохвугольным франтонам. Зала перакрыта плоскай столлю на бэльках, скрыжаванні якіх утвараюць нішы-кесоны, аздобленыя накладнымі дэкаратыўнымі разеткамі.

Капліца ў в. Нача (Ляхавіцкі р-н Брэсцкай вобл.) пабудавана ў пачатку XX ст. з бутавага каменя (знаходзіцца ў паўзруйнаваным стане). Прамавугольны ў плане будынак са сценамі з бутавай муроўкі, расчлянёнымі ў верхняй частцы паўкруглымі люкарнамі. Галоўны фасад вылучаны чатырохкалонным класічным порцікам.

Капліца ў в. Квяткаўцы (Іўеўскі р-н Гродзенскай вобл.) узведзена ў канцы XIX ст. з цэглы ў формах архітэктуры неакласіцызму. Вырашана чатырохграннай двух'яруснай вежай пад гонтавым шатровым дашкам; узнята на высокі падмурак. Верхні ярус адкрыты па гранях арачнымі прасветамі, крапаваны па вуглах утопленымі калонамі; пад скляпеннем другога яруса размяшчалася драўляная паліхромная скульптура Хрыста.

Капліца ў цэнтры в. Калбы (Пінскі р-н Брэсцкай вобл.) пабудавана ў пачатку XX ст. з цэглы ў рэчышчы стылю неакласіцызму. Цэнтрычны васьмігранны будынак накрыты самкнутым сферычным купалам, завершаным васьмігранным барабанам з цыбулепадобнай галоўкай. Над прамавугольным уваходным праёмам – кансольны двухсхільны казырок. Цагляныя і атынкаваныя грані будынка расчлянёны стральчатымі вокнамі і нішамі – рудыменты рэтраспектыўна-гатычнага стылю.

У неакласіцыстычным стылі на мяжы XIX–XX стст. узведзена могілкавая капліца ў в. Жардзяжжа (Лагойскі р-н Мінскай вобл.). Невялікае цэнтрычнае васьміграннае збудаванне накрыта пакатым шатровым дахам з усечаным гранёным драўляным барабанам з шатровым

верхам і макаўкай. З паўднёва-заходняга боку выступае неглыбокі рызаліт, у тоўшчы якога – паўкруглая апсіда, перакрытая конхай. Уваходны арачны партал, да якога вядзе лесвіца з вапнавых блокаў, аформлены двухпілястравым порцікам з трохвугольным франтонам, на тымпане яго выгравіравана «D. O. M.». Арачныя аконныя праёмы дэкарыраваны простымі ліштвамі з замковым каменем. Фасады крапаваны вуглавымі пілястрамі, апяразаны антаблементам з карнізам на сухарыках.

Мураваная Марфінская капліца ў стылі неакласіцызму пабудавана як храм-кальварыя ў 1906–1907 гг. на пакатым узгорку каталіцкіх могілак у Гродне (вул. Антонава). Спраектавана архітэктарамі У. А. Срокам і І. Фірморам (званіца) [357]. Кампактны прамавугольны ў плане з паўкруглай апсідай будынак завершаны на галоўным фасадзе чацверыковай званіцай пасярод філянговага парапета з вуглавымі піна клямі. Фасад крапаваны чатырма напалову руставанымі пілястрамі і завершаны шырокім антаблементам з дарычным фрызам. Глыбокая ніша ўвахода аформлена архаічным двухпілонным парталам з замковым каменем «ізумруднага» руста. Над парталам – арачны праём хораў, які выходзіць на балкончык з каванай агароджай антычнага меандравага арнаменту. Будынак накрыты двухсхільным дахам, канічна скругленым над апсідай. Бакавыя сцены прарэзаны дзвюма парамі высока ўзнятых паўкруглых люкарнаў у плоскіх ліштвах.

Яшчэ адна капліца ў Гродне ўзведзена ў канцы XIX ст. з бутавага каменя і цэглы на каталіцкіх могілках (вул. Перамогі). Збудаванне вырашана ў выглядзе антычнага храма з узнятым на трохступеньчаты стылабат чатырохкалонным тасканскім порцікам з трохвугольным франтонам на галоўным фасадзе, які прыкрывае двухсхільны дах з вальмай над алтарнай часткай. Пад спрошчаным антаблементам – прамавугольны праём увахода. Плоскія бакавыя фасады вылучаны ў цэнтры квадратнымі вокнамі. Па перыметры будынак акаймаваны цягай і прафіляваным карнізам. У агульнай стылявой трактоўцы вырашана двух'ярусная шатровая званіца, пастаўленая побач.

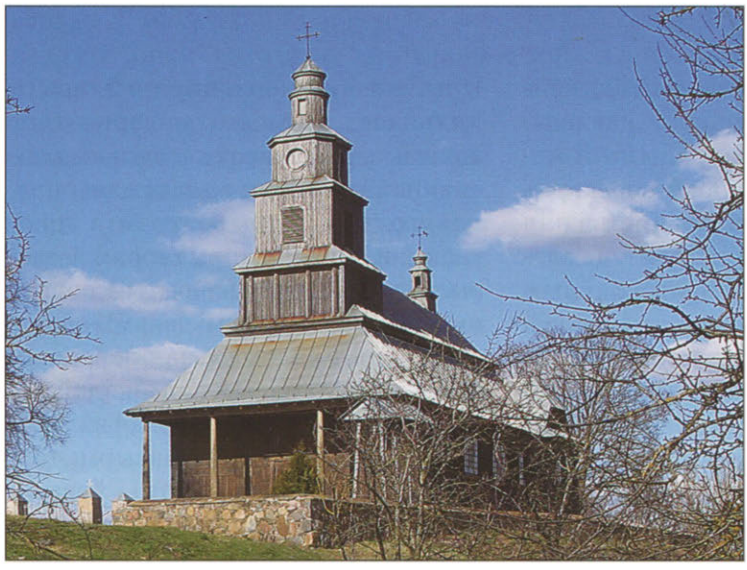
Цудоўная неакласіцыстычная капліца стаяла ў палацавым парку Тышкевічаў у Лагойску. У аналагічнай трактоўцы была выканана капліца, пабудаваная ў 1894 г. на каталіцкіх могілках г. п. Поразава паводле праекта дзесятніка па будаўнічай частцы І. І. Арнольда [358]. Прыхільнік «рускага стылю» ў царкоўным будаўніцтве полацкі епархіяльны архітэктар У. Ф. Коршыкаў у пачатку XX ст. праектуе трынітарскі касцёл для Віцебска, выконваючы яго ў формах забытага класіцызму [359].

2.13. Мадэрн

У культавым будаўніцтве, найбольш кансерватыўным у наследаванні сваіх векавых традыцый, мадэрн не знайшоў шырокага выкарыстання. Яго помнікі крайне рэдкія і мусіць таму іх арыгінальнасць здаецца выключнай. У праваслаўным царкоўным дойлідстве, па сваёй прыродзе падпарадкаваным старажытнарускім канонам, авангардны мадэрн не праявіўся (увасобіўся праз вызначаны вышэй неарускі стыль). Больш дэмакратычнае ў трактоўцы архітэктурна-мастацкага вобліка храма касцельнае дойлідства не пазбаўляецца ўплыву новай мастацкай эстэтыкі, у ім таксама ажыццяўляецца эксперыментальны пошук новага формаўтварэння. У касцельнай архітэктуры гібкі і эластычны стыль мадэрн нараджаў складанае структурнае і дэкаратыўнае адзінства, але пры стылявой своеасаблівасці не выпрацаваў устойлівай мадэлі і канона, акрэсленага арсенала дэкаратыўных форм. Гэта была поліварыянтная мастацкая сістэма, здольная да разнастайнай мадыфікацыі і самакарэкцыі. Цяга да пастаяннага аднаўлення форм, да індывідуалізацыі вобразнага строя выступалі антытэзай нарматыўнасці, апрыорнасці, аднастайнасці. Пры індывідуальнай вобразнай трактоўцы ў касцельным будаўніцтве захоўваецца толькі базілікальны планіровачны канон.

Пад уплывам стылю мадэрн у 1929 г. (па іншых звестках – у 1824–1926 гг.) пабудаваны Петра-Паўлаўскі касцёл у в. Дрысвяты (Браслаўскі р-н Віцебскай вобл.) паводле праекта архітэктара Л. І. Вітан-Дубейкаўскага. Пры знешняй авангарднай арыгінальнасці з рысамі мадэрна твор архітэктуры захаваў касцельны кампазіцыйны канон: аднавежавы прамавугольны ў плане храм з пяціграннай апсідай, прытворам і сакрысціямі; усе зрубы накрыты асобнымі пукатымі дранкавымі дахамі – двухсхільным з заломам над асноўным аб'ёмам і вальмавым над апсідай. На галоўным фасадзе шырокая вальмавая навісь падтрымана чатырма тонкімі мураванымі калонамі і ўтварае галерэю-падценне. Такія ж падценні зроблены і пры сакрысціях. Вежа-званіца над галоўным фасадам надзвычай шмат'ярусная: два ніжнія ярусы – чацверыковыя, над імі – васьмярык, вышэй – маленькі купал на дзвюх цыліндрычных шыйках. Ярусы вылучаны прафіляванымі карнізамі пад гонтавымі адлівамі. Дах над апсідай завершаны маленькай фігурнай сігнатуркай, якая ўзбагачае сілуэт і пластыку храма. Вертыкальна ашаляваныя фасады прарэзаны паўцыркульнымі, круглымі і прамавугольнымі вокнамі. У інтэр'еры восем драўляных слупоў падтрымліваюць кесонную столь, якая пакрыта алейнай арнаментальнай размалёўкай.

Архітэктура Раства-Багародзіцкай царквы ў в. Лыскава (Пружанскі р-н Брэсцкай вобл.) набыла рысы мадэрна толькі ў 1930-я гг. Будаўніцтва мураванай царквы на 700 прыхаджан нагадвалася яшчэ ў 1865 г., калі быў створаны яе праект гродзенскім інжынерам А. Ладніцкім [360]. У дакладной запісцы падароскага благачыннага святара Белавенцава гродзенскаму генерал-губерна-



167. Драўляныя цэрквы ў стылі мадэрн: Петра-Паўлаўская, в. Дрысвяты, і Багародзіцкая, в. Лыскава

тару Скварцову адзначалася: «Лыскаўская царква драўляная, у сучаснасці цалкам струхнелая. Да таго ж ад некалькіх год праектам было пакладзена ў м. Лыскава пабудаваць новую мураваную царкву. У сучасным годзе (1866 г. – *А. К.*), па выпадку закрыцця Лыскаўскага рымска-каталіцкага касцёла адкрываецца зручны выпадак для ўчынення ў м. Лыскава прыстойнай праваслаўнай царквы» [361]. Так, замест будаўніцтва новага храма царква была ўчынена ў касцёле, які 22 ліпеня таго ж года згарэў (засталіся толькі сцены). У 1881 г. па праекту архітэктара Афанасьева былы касцельны будынак аднаўляецца. Але ў 1920-я гг. зноў пераходзіць да католікаў і перабудоўваецца ў 1930(33) г. Храм крыжова-купальнай кампазіцыі: да асноўнага кубападобнага аб'ёму далучаецца трох'ярусная званіца і прамавугольная апсіда з бакавымі рызніцамі. Асноўны зруб накрыты вальмавым гонтавым дахам, у які



ўрэзаны магутны васьмігранны светлавы барабан з цыбулепадобным купалам, завершаным ліхтаром з макаўкай. Пірамідальны пераход барабана да бакавых фасадаў ажыццяўляецца пры дапамозе двух чац-

верыковых зрубаў з гонтавымі пакрыццямі. Другой дамінантай храма з'яўляецца пірамідальная чацверыковая званіца. Аконныя праёмы – ромбападобныя ў барабане і стральчатыя ў асноўным аб'ёме (рудзімент неаготыкі), у зубчастых ліштвах у прытворы і рызніцах. У інтэр'ер залы адкрыты барабан, які трымаецца чатырма слупамі з ветразёвай канструкцыяй.

Помнік архітэктуры мадэрна Троіцкая царква ў в. Белавуша (Столінскі р-н Брэсцкай вобл.) пабудавана ў 1905 г. на месцы папярэдняга драўлянага храма 1833 г. па праекту архітэктара В. І. Струева. Мае кананічную чатырохчасткавую падоўжна-восевую кампазіцыю: званіца, бабінец, малітоўная зала, апсіда з тарцовай рызніцай. Асноўны магутны кубападобны зруб завершаны васьмігранным светлавым барабанам з гранёным сферычным купалам і макаўкай у завяршэнні. Такія ж макаўкі вянчаюць вальмавы дах прамавугольнай апсіды і высокі шацёр двух'яруснай (васьмярык на высокім чацверыку) званіцы. Гарызантальна ашаляваныя сцены расчлянёны прамавугольнымі вокнамі ў разных ліштвах, цокальная частка вылучана вертыкальнай шалёўкай. Тры ўваходы вырашаны ганкамі з вастраверхімі навісямі на матыў церамной старажытнарускай архітэктуры. У інтэр'еры ў малітоўную залу адкрываецца светлавы барабан, які абапіраецца праз вуглавыя ветразі на сцены асноўнага аб'ёму. Амаль ідэнтычна вырашана царква Раства Багародзіцы ў в. Чырвоны Партызан (былая вёска Плутоўка, Добрушскі р-н Гомельскай вобл.).

Драўляная Пакроўская царква ў в. Ёдчыцы (Клецкі р-н Мінскай вобл.) была ўзведзена ў 1801 г., капітальна перабудавана ў 1856 г. і толькі ў пачатку XX ст. набыла «мадэрновы выгляд» з ускладненнем аб'ёмна-прасторавай кампазіцыі, прыўнясеннем геаметрызаванага арнамента ва фрызавых частках, фігурных ліштваў вокнаў і інш.

Інтэрпрэтацыя старажытнарускага храмавага дойлідства ў стылізатарскім русле мадэрна вызначылася ў архітэктуры Дзмітрыеўскай царквы ў в. Выдранка. Пабудавана ў 1905 г. з дрэва, вырашана па кананічнай чатырохчасткавай кампазіцыйнай схеме, але ў арыгінальнай шматпланавай аб'ёмна-прасторавай трактоўцы. Над папярочна выцягнутым прамавугольным прытворам узвышаецца двух'ярусная (васьмярык на чацверыку) званіца з гранёным шатром з макаўкай. Праз кароткі бабінец званіца далучана да цэнтральнага крыжовага ў плане аб'ёму, сяродкрыжжа якога ўвенчана васьмігранным светлавым барабанам з шатровым верхам з макаўкай. Падоўжна-восевая кампазіцыя завершана пяціграннай апсідай з маленькай бакавой рызніцай. Стракатасць сілуэту храма надаюць двухгранныя шчыты з разнымі падзорамі, разныя ліштвы вокнаў з прафіляванымі сандрыкамі і «замковым каменем» – імітацыя элементаў мураванага дойлідства. Архітэктурная навізна адчуваецца ў трактоўцы трох уваходных цвінтараў, навісі якіх выкананы ў выглядзе старажытнарускай кілепадобнай бочкі на фігурных разных слупах. Франтоны гэтых ганкаў запоўнены авальнымі





168. Драўляныя цэрквы ў стылі мадэрн: Пакроўская, в. Ёдчыцы, і Дзмітрыеўская, в. Выдранка

медальёнамі з абразамі, маюць геаметрычную бэлечную перавязку – відавочны ўплыў мадэрна. У інтэр'еры пануе двухсветлавая прастора сяродкрыжжа, перакрытая самкнутым васьмігранным скляпеннем. Бакавыя прытворы, бабінец і апсіда адкрываюцца шырокімі прасветамі. І ў арганізацыі ўнутранай прасторы храма дойлід ажыццяўляе пошук нестандартных вырашэнняў – традыцыйныя хоры для пеўчых, звычайна размешчаныя над уваходам, ён пераносіць на дзве галерэі ў бакавых прыдзелах. Па функцыянальным і акустычным меркаванням – гэта ўдалая знаходка – хор пеўчых набліжаецца да паствы і месца літургічнага дзеяння, песнапенне набывае стэрэафанію.

Пад уплывам мадэрна ў 1912 г. пабудавана драўляная Раства-Багародзіцкая царква ў в. Парэчча (Пінскі р-н Брэсцкай вобл.). У аснове аб'ёмна-планіровачнай арганізацыі храма – цэнтральны трох'ярусны квадратны зруб, бакавыя прамавугольныя прыдзелы, прытвор і пяцігранная апсіда з маленькімі бакавымі рызніцамі. Дынамічную вертыкальна развітую аб'ёмную кампазіцыю фарміруюць трох'ярусная званіца (васьмярык на двух чацверыках) з востраканцовым шатром і сферычны купал з цыбулепадобнай галоўкай над цэнтральным зрубам. Асабліва характэрны для мадэрна малюнак надваконных стральчатых сандрыкаў, запоўненых мудрагелістым мадэрновым арнаментам. На аснове кубападобнага зруба пабудавана кампазіцыя Пакроўскай царквы ў в. Бярозавічы Пінскага раёна Брэсцкай вобласці (1878 г.), якая на-

была «мадэрновы» дэкор у пачатку XX ст.

Часам пры будаўніцтве кананічных «сінадальных» цэркваў мадэрністскую афарбоўку ім надавалі асобныя элементы дэкору. Пасля шматлікіх рамонтаў старажытная драўляная Крыжаўзвіжанская царква ў в. Вярсток (не захавалася) была перабудавана ў 1909 г. грамадзянскім інжынерам У. А. Срокам. Ён прыбудоўвае да храма шатровую званіцу і акаймоўвае вокны мадэрністскімі ліштвамі, уводзіць крыжовыя праёмы, круглыя люкарны, геаметрызаваныя карнізы і нават на бакавым фасадзе размяшчае дэкаратыўна аформлены ківот з абразам.

У рэчышчы стылю мадэрн у 1938 г. узведзены Андрэеўскі касцёл у в. Градаўшчына (Астравецкі р-н Гродзенскай вобл.). Прамавугольны зруб нефа пад высокім двухсхільным дахам пераходзіць у пяцісценную апсіду і ўмацаваны брусамі-сцяжкамі ў прасценках высокіх прамавугольных вокнаў. Над вальмавым пакрыццём апсіды ўзвышаецца сігнатурка. Галоўны фасад завершаны двухгранным шчытам з двух'яруснай чацверыковай шатровай вежай і крапаваны па баках рызалітамі. На вяршыне шчыта – лучковая ніша з драўлянай скульптурай Мадонны. Арачны ўваход афармлены прыбудовай прытвора і шырокай лесвічнай тэрасай. Уздоўж бакавых падоўжных фасадаў праходзяць адкрытыя слупавыя галерэі-гульбішчы. Драўляны касцёл у Лельчыцах Гомельскай губерні (1909 г.) таксама быў збудаваны ў рэчышчы стылю мадэрн (не захаваўся).

Літаратура

1. НГАБ у г. Гродна, ф. 8, воп. 1, спр. 1169, арк. 4–5.
2. Тамсама, ф. 97, воп. 1, спр. 55, арк. 1.
3. *Пухляк О., Борисов Д.* Русские в Латвии со средневековья до конца XIX века. Рига, 2003. С. 143.
4. Полное собрание Законов Российской империи. СПб., 1871. Собр. 2-е. Т. XI. С. 369.
5. НГАБ у г. Гродна, ф. 97, воп. 1, спр. 70, арк. 22.
6. Церковные ведомости. 1888. № 8. С. 213.
7. Цыт па: *M. Porębski.* Styl XIX wieku // Sztuka 2 połowy XIX wieku. Warszawa, 1973. S. 11.
8. *Лялина Г. С.* Цензурная политика церкви в XIX – нач. XX в. // Русское православие: Вехи истории. М., 1989. С. 466.
9. НГАБ, ф. 43, воп. 5, спр. 9, арк. 441.
10. *Стасов В. В.* Статьи об искусстве. М., 1937. Т. II. С. 184–186.
11. *Свиязев В. И.* Практические чертежи по устройству церкви Введения во храм Пресвятой Богородицы в Семеновском полку в Санкт-Петербурге, составленные... Константином Тоном. М., 1845. С. 13.
12. Неделя строителя. 1882. № 2. С. 89.
13. *Грязнов В. В.* Коложская Борисо-Глебская церковь в Гродно. Вильна, 1893. С. 7–54.
14. *Сапунов А. Н.* Историческая записка 75-летия Витебской гимназии. Витебск, 1883; Исторические судьбы Полоцкой епархии с древнейших времен до пол. 19 в. Витебск, 1889.
15. НГАБ, ф. 1430, воп. 1, спр. 40978, арк. 3.
16. Тамсама, арк. 3.
17. НГАБ у г. Гродна, ф. 8, воп. 2, спр. 1684, арк. 1.
18. РДГА, ф. 1293, воп. 167, спр. 5, арк. 1; спр. 48, арк. 1; спр. 51, арк. 1–3; спр. 53, арк. 1–5.

19. НГАБ у г. Гродна, ф. 8, воп. 2, спр. 229, арк. 1.
20. Тамсама, воп. 1, спр. 1485, арк. 96.
21. Тамсама, ф. 97, воп. 1, спр. 377, арк. 29.
22. Описание церквей и приходов Минской епархии. Новогрудский уезд. Минск, 1879. С. 144.
23. Тамсама. С. 170.
24. НГАБ у г. Гродна, ф. 97, воп. 1, спр. 148, арк. 204.
25. *Матвеенко Л.* Ковчег спасения // Советская Беларусь сегодня. 2005. Март
26. Описание церквей и приходов Минской епархии. Минский уезд. Минск, 1878. С. 84.
27. *Боянков П.* Мой Минск // Акно. 2004. № 2. С. 96.
28. РДГА, ф. 835, воп. 1, спр. 769, арк. 1.
29. НГАБ у г. Гродна, ф. 97, воп. 1, спр. 377, арк. 17.
30. Тамсама, спр. 3, арк. 1 адв.
31. Тамсама, арк. 73.
32. Тамсама, спр. 70, арк. 45.
33. Тамсама, арк. 3.
34. Минские епархиальные ведомости. 1895. № 5. С. 148.
35. НГАБ у г. Гродна, ф. 97, воп. 1, спр. 70, арк. 33.
36. Тамсама, арк. 45.
37. Тамсама, спр. 145, арк. 5, 16–16 адв.
38. Тамсама, ф. 845, воп. 1, спр. 7.
39. *Пухляк О., Борисов Д.* Русские в Латвии со средневековья до конца XIX века. Рига, 2003. С. 139.
40. НГАБ у г. Гродна, ф. 97, воп. 1, спр. 3, арк. 6.
41. Тамсама, арк. 1 адв.
42. Тамсама.
43. Тамсама, арк. 116.
44. Тамсама, спр. 70, арк. 310.
45. Тамсама, спр. 442, арк. 456.
46. *Чаропка В.* Заслаўе: старажытны горад з вялікай гісторыяй // Беларускі гістарычны часопіс. 2005. № 2. С. 41.
47. Минские Епархиальные Ведомости. 1906. 1 янв.
48. НГАБ у г. Гродна, ф. 97, воп. 1, спр. 354, арк. 86 адв.
49. Тамсама, спр. 55, арк. 4 адв.
50. Тамсама, спр. 70, арк. 30 адв.
51. Тамсама, спр. 55, арк. 165–166.
52. Тамсама, спр. 377, арк. 116.
53. *Красовский А.* Гражданская архитектура. СПб., 1851. С. 27.
54. Тамсама. С. 24–25.
55. *Даль Л. В.* Историческое исследование памятников русского зодчества // Зодчий. 1872. № 2. С. 10.
56. Проекты церквей, сочиненные архитектором... Константином Тоном. СПб., 1838.
57. Неделя строителя. 1882. № 2. С. 89.
58. *Асеева Н. Ю.* Украинское искусство и европейские художественные центры (конец XIX – начало XX века). Киев, 1989. С. 108–109.
59. Архітэктура Беларусі: Энцыклапед. давед. Мінск, 1993. С. 88.
60. РДГА, ф. 799, воп. 33, спр. 821, арк. 75.
61. Полацкі веснік. 1998. 7 крас.
62. *Павловский А. А.* Всеобщий Иллюстративный Путеводитель по монастырям и святым местам Российской империи и Афону. Н. Новгород, 1907. С. 543.
63. НГАБ у г. Гродна, ф. 8, воп. 1, спр. 1485, арк. 180; спр.1503, арк. 1–2 адв.; ф. 1, воп. 6, спр. 351.

64. Тамсама, спр. 1165, арк. 44–44 адв.
65. Тамсама, ф. 97, воп. 1, спр. 469, арк. 1.
66. Тамсама, арк. 37–38.
67. РДГА, ф. 799, воп. 33, спр. 1480, арк. 38.
68. НГАБ у г. Гродна, ф. 1488, воп. 2, спр. 749, арк. 7.
69. Тамсама, ф. 8, воп. 1, спр. 1265, арк. 76.
70. Собрание проектов на постройку православных церквей в белорусских губерниях. СПб., 1864. С. 51.
71. НГАБ у г. Гродна, ф. 8, воп. 1, спр. 1367, арк. 11.
72. Православные русские обители. Полное иллюстрированное описание всех православных русских монастырей в Российской империи и на Афоне. СПб., 1909. С. 615.
73. Тамсама. С. 1245–1248.
74. *Павловский А. А.* Всеобщий Иллюстрированный Путеводитель по монастырям и святым местам Российской империи и Афону. Н. Новгород, 1907. С. 350.
75. Тупичевскій Свято-Духовъ монастырь // Прибавленія къ церковнымъ ведомостямъ. № 37. С. 1245–1246.
76. Виленский календарь на 1909 год. С. 73.
77. Описание церквей и приходов Минской епархии. Минский уезд. Минск, 1878. С. 148.
78. НГАБ у г. Гродна, ф. 97, воп. 1, спр. 358, арк. 8.
79. *Быковский К.* О значении изучения древних русских памятников для современного зодчества // Зодчий. 1893. № 1. С. 2–5.
80. НГАБ у г. Гродна, ф. 125, воп. 1, спр. 2, арк. 2–5, 13; спр. 26, арк. 1–2, 16; Описание церквей и приходов Минской епархии. Игуменский уезд. Минск, 1879. С. 179–181.
81. РДГА, ф. 799, воп. 33, спр. 171, арк. 1–10; спр. 820, арк. 181.
82. НГАБ у г. Гродна, ф. 8, воп. 2, спр. 1142, арк. 4–6.
83. Тамсама, спр. 1935, арк. 2–5.
84. Описание церквей и приходов Минской епархии. Минский уезд. Минск, 1878. С. 126.
85. НГАБ у г. Гродна, ф. 8, воп. 1, спр. 1265, арк. 15.
86. Тамсама, ф.1430, воп. 1, спр. 31411, арк. 1–2 адв.
87. Тамсама, ф. 8, воп. 1, спр. 1247, арк. 3–4.
88. Тамсама, спр. 1265, арк. 6.
89. Собрание проектов на постройку православных церквей в белорусских губерниях. СПб., 1864.
90. *Батюшков П. Н.* Белоруссия и Литва. СПб., 1890. С. 363.
91. РДГА, ф. 1293, воп. 167, спр. 5, арк. 1.
92. НГАБ у г. Гродна, ф. 43, воп. 5, спр. 9, арк. 446.
93. Тамсама, арк. 444.
94. Тамсама, ф. 97, воп. 1, спр. 14, арк. 1–18, 112–113.
95. Тамсама, ф. 8, воп. 2, спр. 2077, арк. 7–11.
96. Тамсама, ф. 97, воп. 1, спр. 70, арк. 71.
97. Тамсама, спр. 72, арк. 1, 17.
98. Тамсама, арк. 25.
99. Тамсама, арк. 138.
100. Тамсама, спр. 19, арк. 154–155.; спр. 354, арк. 2.
101. Spis kościołów i duchowienstwa diecezji Pińskiej w r. p. 1936. Pińsk, 1936. S. 126.
102. РДГА, ф. 799, воп. 33, спр. 1482, арк. 81.
103. НГАБ у г. Гродна, ф. 8, воп. 2, спр. 2044, арк. 6–9.
104. Тамсама, спр. 2207, арк. 6, 40–42; спр. 2057, арк. 5; спр. 2210, арк. 5 адв.
105. Тамсама, ф. 97, воп. 1, спр. 428, арк. 214–215.

106. Тамсама, спр. 70, арк. 52.
107. Тамсама, спр. 428, арк. 61–62 адв.
108. Тамсама, спр. 428, арк. 56.
109. Тамсама, ф. 8, воп. 2, спр. 2209, арк. 1–5.
110. Тамсама, ф. 97, воп. 1, спр. 58.
111. ДАРФ, ф. 799, воп. 33, спр. 1456, арк. 32.
112. Тамсама, ф. 835, воп. 1, спр. 798, арк. 3.
113. НГАБ у г. Гродна, ф. 8, воп. 1, спр. 1557, арк. 114; ф. 849, воп. 1, спр. 29.
114. Тамсама, ф. 97, воп. 1, спр. 55, арк. 4а; спр. 70, арк. 321.
115. Тамсама, спр. 354, арк. 2.
116. Тамсама, арк. 9.
117. Тамсама, арк. 97, 114.
118. Тамсама, спр. 148, арк. 15,27; ф. 8, воп. 1, спр. 1367, арк. 1; воп. 4, спр. 68, арк. 21.
119. Тамсама, ф. 849, воп. 1, спр. 16.
120. РДГА, ф. 799, воп. 33, спр. 320, арк. 141.
121. НАРБ, ф. 120, воп. 1, спр. 2256, арк. 3 адв.
122. РДГА, ф. 797, воп. 34, спр. 195.
123. Архіў Мінскай епархіі.
124. НАРБ, ф. 1313, воп. 1, спр. 3, арк. 36 адв.
125. НГАБ у г. Гродна, ф. 8, воп. 4, спр. 68, арк. 5–5 адв.
126. Архіў Мінскай епархіі.
127. НГАБ у г. Гродна, ф. 97, воп. 1, спр. 154, арк. 19.
128. Тамсама, спр. 70, арк. 3.
129. Тамсама, ф. 8, воп. 2, спр. 1699, арк. 6.
130. Тамсама, ф. 97, воп. 1, спр. 13, арк. 2.
131. Тамсама, арк. 95–97.
132. Тамсама, арк. 16.
133. Тамсама, арк. 49.
134. Тамсама, ф. 845, воп. 1, спр.7.
135. Тамсама, спр. 10.
136. Тамсама, ф. 97, воп. 1, спр. 16, арк. 26, 29, 76–77.
137. НАРБ, ф. 242, воп. 1, спр. 2256, арк. 3 адв.
138. НГАБ у г. Гродна, ф. 8, воп. 1, спр. 1265, арк. 7.
139. Тамсама, ф. 97, воп. 1, спр. 4, арк. 47–47адв.
140. Тамсама, спр. 4, арк. 1.
141. Тамсама, арк. 42, 44.
142. Тамсама, спр. 174, арк. 16, 58–59.
143. РДГА, ф. 799, воп. 33, спр. 822, арк. 78.
144. *Jankowski Cz.* Powiat Oszmianski. Petersburg; Kraków, 1896. S. 77–95.
145. НГАБ у г. Гродна, ф. 8, воп. 1, спр. 1557, арк. 19.
146. Тамсама, воп. 2, спр. 461, арк. 14.
147. Тамсама, ф. 97, воп. 1, спр. 154, арк. 4.
148. Тамсама, арк. 9.
149. Тамсама, арк. 19.
150. Тамсама, ф. 8, воп. 2, спр. 517, арк. 19–19 адв.
151. Тамсама, воп. 1, спр. 587, арк. 4, 10–11, 16; воп. 2, спр. 61, арк. 41, 43.
152. Spis kościołów i duchowienstwa diecezji Pińskiej w r. r. 1936. Pińsk, 1936. S. 121.
153. Беларускі праваслаўны каляндар. 1997. Мінск, 1996. С. 113.
154. НГАБ у г. Гродна, ф. 97, воп. 1, спр. 153, арк. 383–384.
155. Тамсама, спр. 276, арк. 1, 36.
156. Тамсама, арк. 44.

157. Biskupstwo Wilenskie. Wilno, 1912. S. 197.
158. НГАБ у г. Гродна, ф. 97, воп. 1, спр. 154, арк. 219.
159. Spis kościołów i duchowienstwa diecezji Pińskiej w r. r. 1936. Pińsk, 1936. S. 109; НГАБ у г. Гродна, ф. 97, воп. 1, спр. 154, арк. 9.
160. НГАБ у г. Гродна, ф. 97, воп. 1, спр. 154, арк. 17, 28.
161. Тамсама, спр. 53, арк. 1.
162. Тамсама, ф. 8, воп. 1, спр. 1078, арк. 1.
163. Описание церквей и приходов Минской епархии. Слуцкий уезд. Минск, 1879. С. 158; Spis kościołów i duchowienstwa diecezji Pińskiej w r. r. 1936. Pińsk, 1936. S. 120–121.
164. НАРБ, ф. 1477, воп. 1, спр. 1564, арк. 1.
165. Тамсама, ф. 136, воп. 14, спр. 80, арк. 19–20.
166. НГАБ у г. Гродна, ф. 97, воп. 1, спр. 70, арк. 165.
167. *Асеев Ю. С.* Стили в архитектуре Украины. Киев, 1989. С. 74.
168. *Broniewski T.* Architektura ostatnich dwuch stoleci. Wroclaw; Warszawa; Kraków, 1967. S. 162, 166–167.
169. Архитектор. 1990. № 14. С. 6.
170. Виленский календарь на 1910 г. С. 96.
171. НГАБ у г. Гродна, ф. 8, воп. 2, спр. 2210, арк. 5 адв.–9.
172. Тамсама, ф. 97, воп. 1, спр. 123, арк. 104.
173. Тамсама, воп. 2, спр. 1938, арк. 3–4.
174. Тамсама, спр. 1121, арк. 3; спр. 1032, арк. 1–8; Гродненские Губернские ведомости. 1896. № 1.
175. *Чернатов В.* М. Сынам Отчизны. Минск, 1980. С. 19.
176. *Орловский Е. Ф.* Гродненская старина. Ч. 1. Гор. Гродно. Гродно, 1910. С. 338.
177. Обзор Гродненской губернии за 1893 г. С. 65; Spis kościołów i duchowienstwa diecezji Pińskiej w r. p. 1936. Pińsk, 1936. S. 110.
178. НГАБ у г. Гродна, ф. 8, воп. 2, спр. 362, арк. 3.
179. *Чернатов В. М.* Сынам Отчизны. Минск, 1980. С. 20.
180. *Сементовский А. М.* Витебск и уездные города Витебской губернии. СПб., 1864. С. 119–121.
181. НГАБ у г. Гродна, ф. 1, воп. 6, спр. 718, арк. 4.
182. НГАБ, ф. 3013, воп. 1, спр. 588; *Виноградов Л.* Гомель, Его прошлое и настоящее. М., 1900.
183. *Бунин И.* Несрочная весна. 1923 // Собр. соч. М., 1966. Т. V. С. 123, 125.
184. РДГА, ф. 799, воп. 33, спр. 821, арк. 79; *Целеш В. М.* Мінск на старых паштоўках (канец XIX – пачатак XX ст.). Мінск, 1984. С. 44.
185. НГАБ у г. Гродна, ф. 97, воп. 1, спр. 172, арк. 77.
186. Виленский календарь на 1909 год. Вильно, 1908. С. 80.
187. История русской архитектуры. СПб., 1994. С. 478.
188. Описание церквей и приходов Минской епархии. Слуцкий уезд. Минск, 1879. С. 154.
189. РДГА, ф. 799, воп. 33, спр. 805, арк. 196.
190. НГАБ у г. Гродна, ф. 8, воп. 2, спр. 1942, арк. 3–4.
191. Тамсама, ф. 97, воп. 1, спр. 123, арк. 16, 18.
192. Тамсама, ф. 8, воп. 2, спр. 1938, арк. 3–3 адв., 4.
193. Тамсама, спр. 2087, арк. 6, 9.
194. Тамсама, ф. 97, воп. 1, спр. 460.
195. Прыватны архіў: «Ведомость о Церкви Приходской Городыщской Крестовоздвиженской Новогрудского Уезда за 1846 год».
196. Описание церквей и приходов Минской епархии. Слуцкий уезд. Минск, 1879. С. 251–252.

197. РДГА, ф. 799, воп. 33, спр. 820, арк. 107.

198. *Żyskar J.* Nasze kościoły. Djecezja Mińska. Warszawa, 1912. S. 171–172; Biesiada Literacka. 1911. N 41. S. 294–295.

199. Biesiada Literacka. 1911. N 41. S. 294–295; *Валынец А.* Вероисповедный вопрос в Западной России // Прибавления к церковным ведомостям. 1911. № 29. С. 1267–1268.

200. Architekt. 1909. S. 13.

201. Kunsthistorische bilderbogen. Leipzig, 1886. Taf. 10.

202. *Волошин М. А.* Индивидуализм в искусстве // Золотое руно. 1906. № 10. С. 67.

203. Biesiada Literacka. 1911. N 41. S. 294–295.

204. *Бялецкі А.* Ea сьв. Казімера // Chryscijanskaja Dumka. Miensk, 1992. S. 107.

205. *Lorentz St.* Wycieczki po wojwodstwie Wilenskiem. Wilno, 1932. S. 66–67.

206. НГАБ у г. Гродна, ф. 8, воп. 2, спр. 1831, арк.4 а–г.

207. *Kurczewski J.* Biskupstwo Wilenskie od jego zalozenia az do obecnych. Wilno, 1912. S. 221.

208. РДГА, ф. 799, воп. 33, спр. 1455, арк. 4.

209. *Swiechowski Z.* Sztuka romańska w Polsce. Warszawa, 1982. S. 84.

210. *Broniewski T.* Architektura ostatnich dwóch stuleci. Wroclaw; Warszawa; Kraków, 1967. S. 167, 170, 171.

211. *Вазари Дж.* Жизнеописания наиболее знаменитых живописцев, ваятелей и зодчих. М., 1956. Т. I. С. 57–58.

212. *Ruskin J.* The Seven lamps of Architekture. New Jork, 1849.

213. *Walicki M.* Sprawa inwentaryzacji zabytków w dobie Królestwa Polskiego 1827–1862. Warszawa, 1931. S. 25.

214. *Haisig M.* Boleslaw Podczaszynski, sfragistyk i archeolog. Wroclaw, 1952.

215. Katalog zabytków sztuki w Polsce. T. 10: Wojewodztwo Warszawskie. Z. 5: Powiat Węgrówski. Warszawa, 1964. S. 17–20; *Baranowski J.* Angielskie wzory w twórczośći Boleslawa Podczaszynskiego // Sztuka 2 połowy XIX wieku. Warszawa, 1973. S. 194–197.

216. *Гете И. В.* О немецком зодчестве // Собр. соч. М., 1937. Т. 10. С. 389–393.

217. *Гейне Г.* Романтическая школа. Кн. 1 // Собр. соч. М.; Л., 1936. Т. 7. С. 168.

218. *Krakowski P.* Z zagadnien architektury XIX w. // Sztuka 2 połowy XIX wieku. Warszawa, 1973. S. 31.

219. *Айзенберг М.* Празднества в России XVIII века // Декоративное искусство. 1975. № 11. С. 38–41.

220. *Лукомский Г. К.* Старинные усадьбы Харьковской губернии. Пг., 1917.

221. Архитектурный музей. 1902. Вып. V. С. 25.

222. Всеобщая история архитектуры. М., 1972. Т. 10. С. 117.

223. *Орлова К.* Мебель середины XIX века // Декоративное искусство. 1975. № 7. С. 34–35.

224. *Чаадаев П. Я.* Философские письма. М., 1914. Т. 2. С. 174.

225. *Гоголь Н. В.* Об архитектуре нынешнего времени // Собр. соч. М., 1889. Т. 5. С. 214.

226. Тамсама. С. 222.

227. *Idzkowski A.* Kroje architektury obejmujace rozmaite jej ksztalty uwazane jako przedmiot pieknosci. Warszawa, 1832. S. 44.

228. Album Widokow Historycznych Polski Poswiecony Rodakom zrysowany z natury przez Napoleona Orde... Warszawa, 1875.

229. *Clark K.* The Gothic Revival. Constable-Londyn, 1950. S. 292.

230. *Hautecoeur L.* Histoire de l'architecture classique en France. Paryz, 1957. T. 6. S. 285.

231. *Marconi H.* O porzadkach architektonicznych. Warszawa, 1837. S. 4.

232. РДГА, ф. 1488, воп. 1, спр. 1027, арк. 1–2.

233. *Skarbek Jan.* Organizacja Parafialna // Studia teologiczne. 1987–1988. 5–6. S. 133–134; *Kumor B.* Ustroj i organizacja kościoła polskiego w okresie niewoli narodowej. 1772–1918. Kraków, 1980. S. 669.

234. НГАБ у г. Гродна, ф. 1, воп. 18, спр. 747, арк. 1.

235. *Skarbek Jan.* Organizacja Parafialna S. 133–134.
236. НГАБ у г. Гродна, ф. 1, воп. 18, спр. 747, арк. 1.
237. Тамсама, арк. 9–10.
238. Тамсама, арк. 10–10 адв.
239. Тамсама, воп. 6, спр. 718, арк. 4.
240. Spis kościołów i duchowienstwa diecezji Pińskiej w r. p. 1936. Pińsk, 1936. S. 52; *Żyskar J.* Nasze kościoły. Djecezja Mińska. T. 1. Warszawa; Petersburg, 1912. S. 341–342.
241. НГАБ у г. Гродна, ф. 8, воп. 2, спр. 1739, арк. 5–8, 15; ф. 1, воп. 18, спр. 1011, арк. 43–51, 82.
242. Тамсама, ф. 136, воп. 14, спр. 80.
243. Тамсама, арк. 2 адв.; Описание церквей и приходов Минской епархии. Минский уезд. Минск, 1878. С. 96.
244. НАРБ, ф. 136, воп. 14, спр. 80, арк. 2 адв.
245. Тамсама, арк. 11 адв.–12.
246. Тамсама, арк. 2 адв.
247. НГАБ, ф. 2, воп. 38, спр. 631.
248. *Żyskar J.* Nasze kościoły. Djecezja Mińska. T. 1. Warszawa; Petersburg, 1912. S. 177–178; Rzymsko-katolicki cmentarz kalwaryjski w Mińsku na Bialorusi. Warszawa, 1966. S. 401–407.
249. *Żyskar J.* Nasze kościoły. Djecezja Mińska. T. 1. Warszawa; Petersburg, 1912. S. 172–177.
250. *Jankowski Cz.* Powiat Oszmianski. Petersburg; Kraków, 1896. T. 1; Biskupstwo Wilenskie. Wilno, 1912. S. 198.
251. *Żyskar J.* Nasze kościoły. Archidjecezja Mohilowska. Warszawa, 1913. S. 94.
252. *Hirszel St. Z.* Przyczynki do monografii pow. Grodzienskiego. Grodno, 1923. S. 13.
253. *Krakowski P.* Z zagadnien architektury XIX w. // Sztuka 2 połowy XIX wieku. Warszawa, 1973. S. 29.
254. *Стасов В. В.* Двадцать пять лет русского искусства. Наша архитектура // Избр. соч. М., 1952. Т. 2.
255. *Broniewski T.* Architektura ostatnich dwóch stuleci. Wroclaw; Warszawa; Kraków, 1967. S. 170.
256. Projekta kościołów Teodora Talowskiego. Litografowal M. Zadrazil. Kraków, 1897.
257. *Ющук Л. А.* Архитектура зданий римско-католической и евангелическо-лютеранской церквей в Сибири и на Дальнем Востоке (1792—1917 гг.): Автореф. ... дис. канд. архитектуры. Новосибирск, 2000.
258. НГАБ у г. Гродна, ф. 8, воп. 2, спр. 1818, арк. 23.
259. *Муратова К. М.* Мастера французской готики. М., 1988. С. 232.
260. Katalog rysunków architektonicznych w Muzeum Narodowego w Warszawie. Warszawa, 1970. Seria A. T. VI. S. 166; *Loza St.* Architekci i budowniczowie w Polsce. Warszawa, 1954. S. 237.
261. *Żyskar J.* Nasze kościoły. Djecezja Mińska. Warszawa, 1912. S. 134. 194–198.
262. *Семенов В. П.* Россия. Полное географическое описание нашего Отечества. СПб., 1905. Т. IX
263. *Корб Иоанн Георг.* Дневник путешествия в Московию (с 1698 по 1699 г.). СПб., 1906. С. 26–27; *Żyskar J.* Nasze kościoły. Djecezja Mińska. Warszawa, 1912. S. 134. 158–160.
264. *Żyskar J.* Nasze kościoły. Djecezja Mińska. Warszawa, 1912. S. 134. 158–160.
265. НГАБ у г. Гродно, ф. 8, воп. 2, спр. 1739, арк. 5 адв.–6.
266. НГАБ, ф. 1, воп. 18, спр. 1011, арк. 82.
267. Тамсама, арк. 1.
268. Тамсама, арк. 8.
269. Тамсама, арк. 33.
270. Тамсама, арк. 63.
271. Тамсама, спр. 748, арк. 31, 42.
272. Тамсама, спр. 747, арк. 10.

273. Тамсама, ф. 8, воп. 2, спр. 1933, арк. 39.
274. Тамсама, спр. 1818, арк. 23.
275. Тамсама, спр. 1607.
276. Тамсама, арк. 46.
277. *Loza St.* Architekci i budowniczowie w Polsce. Warszawa, 1954. S. 61.
278. Biskupstwo Wilenskie. Wilno, 1912. S. 185.
279. *Шуази О.* История архитектуры. М., 1937. Т. II. С. 239.
280. Rocznik ziem wschodnich i kalendarz na rok 1937. Warszawa, 1936. S. 135.
281. НГАБ, ф. 1, воп. 18, спр. 1173, арк. 23–24; спр. 936, арк. 11.
282. Тамсама, спр. 1173, арк. 4.
283. *Hirszel St. Z.* Przyczynki do monografji pow. Grodzienskiego. Grodno, 1923. S. 14.
284. НГАБ, ф. 1, воп. 34, спр. 3321, арк. 4.
285. Тамсама, воп. 18, спр. 1173, арк. 9 адв.
286. Тамсама, арк. 23.
287. *Гоголь Н. В.* Об архитектуре нынешнего времени // Полн. собр. соч. М., 1952. Т. VIII. С. 57.
288. *Муратова К. М.* Мастера французской готики. М., 1988. С. 43.
289. Памяць: Гіст.-дакум. хроніка Ляхавіцкага раёна. Мінск, 1989. С. 91–92.
290. Spis kościołów i duchowienstwa diecezji Pińskiej w r. p. 1936. Pińsk, 1936.
291. Тамсама. S. 84; *Żyskar J.* Nasze kościoły. Djecezja Mińska. Warszawa, 1912. S. 156–158.
292. НГАБ, ф. 1, воп. 18, спр. 938, арк. 2.
293. Тамсама, арк. 35.
294. *Муратова К. М.* Мастера французской готики. М., 1988. С. 196.
295. НГАБ, ф. 1, воп. 18, спр. 1018, арк. 114.
296. НГАБ у г. Гродна, ф. 8, воп. 2, спр. 1825, арк. 3–9.
297. Тамсама, арк. 9.
298. *Альберти Л. Б.* Десять книг о зодчестве. М., 1935. Т. 1. С. 97.
299. Spis kościołow i duchowienstwa diecezji Pińskiej w r. p. 1936. Pińsk, 1936.
300. *Мандельштам О. Э* Камень. СПб., 1913. С. 31.
301. НГАБ, ф. 2, воп. 38, спр. 813, арк. 198.
302. Тамсама, ф. 1, воп. 18, спр. 1012, арк. 2.
303. Тамсама, арк. 2 адв.
304. Тамсама, арк. 36, 46.
305. НГАБ у г. Гродна, ф. 8, воп. 2, спр. 1824, арк. 37–37 адв.
306. Тамсама, арк. 36.
307. НГАБ, ф. 1, воп. 18, спр. 1012, арк. 87.
308. *Żyskar J.* Nasze kościoły. Djecezja Mińska. Warszawa, 1912. S. 293–294.
309. НГАБ у г. Гродна, ф. 8, воп. 1, спр. 1080.
310. НГАБ, ф. 1, воп. 18, спр. 1279, арк. 31.
311. Тамсама, арк. 44.
312. Тамсама, арк. 24.
313. Тамсама, арк. 31.
314. *Żyskar J.* Nasze kościoły. Djecezja Mińska. Warszawa, 1912. S. 257–276.
315. *Żyskar J.* Nasze kościoły. Djecezja Mohilowska. Warszawa, 1913. S. 50–51.
316. *Żyskar J.* Nasze kościoły. Djecezja Mińska. Warszawa, 1912. S. 152.
317. *Gozdawa M.* Szkoly w woj. Polockiem w XVIII w. po pierwszym kraju rozbiorze // Kwartalnik Litewski. 1910. T. 2. N 6. S. 71–74; *Żyskar J.* Nasze kościoły. Archidiecezja Mohylowska. Warszawa, 1913. S. 413–414.
318. *Żyskar J.* Nasze kościoły. Archidiecezja Mohylowska. Warszawa, 1913. S. 16.
319. РДГА, ф. 1488, воп. 1, спр. 947, арк. 1.
320. НГАБ, ф. 1, воп. 20, спр. 1115, арк. 1–2.

321. НГАБ у г. Гродна, ф. 8, воп. 2, спр. 1666, арк. 4–10.
322. Тамсама, арк. 1.
323. Spis kościołów i duchowienstwa diecezji Pińskiej w p. r. 1936. Pińsk, 1936. S. 71.
324. Studia teologiczna. 5–6. 1987–1988. Białystok, 1988. S. 135.
325. Katalog rysunkow architektonicznych z Muzeum Narodowego w Warszawie. Warszawa, 1970. Seria A. T. VI. S. 102; *Loza St.* Architekci i budowniczowie w Polsce. S. 237.
326. Описание церквей и приходов Минской епархии. Минский уезд. Минск, 1878. С. 137.
327. НГАБ у г. Гродна, ф. 8, воп. 2, спр. 1842, арк. 2–5.
328. Тамсама, спр. 1433, арк. 1–3.
329. Тамсама, спр. 1933, арк. 110, 125.
330. Тамсама, спр. 1121, арк. 10 адв.
331. *Кириченко Е. И.* Русская архитектура 1830–1910 годов. М., 1982. С. 45.
332. Архітэктура Беларусі. Энцыклапед. давед. Мінск, 1993; *Кулагін А. М.* Эклектыка. Архітэктура Беларусі другой паловы XIX – пачатку XX ст. Мінск, 2000.
333. История русского искусства. СПб., 1994. С. 551.
334. *Асеев Ю. С.* Стили в архитектуре Украины. Киев, 1989. С. 76.
335. Зодчий. 1902. № 1. С. 5–8.
336. *Бурдяло А. В.* Традиции барокко в архитектуре Петербурга середины XIX – начала XX века: Автореф. ... дис. канд. искусствоведения. СПб., 1999 (интернет-публикация).
337. НГАБ, ф. 1, воп. 18, спр. 1011, арк. 43–51.
338. *Rouba N.* Przewodnik po Litwie i Bialejrusi. Wilno, 1909. S. 117; *Zmigrodzki J.* Nowogrodek i okolice. 1931. S. 48.
339. *Zmigrodzki J.* Nowogrodek i okolice. 1931. S. 48.
340. *Żyskar J.* Nasze kościoły. Djecezja Mińska. T. 1, 2. Warszawa; Petersburg, 1912–1913. S. 314–316.
341. Spis kościołów i duchowienstwa diecezji Pińskiej w r. p. 1936. Pińsk, 1936. S. 123.
342. Kościoł w Swirze // Dwutygodnik diecezji Wilenskiej. 1913. R. 4. S. 188–190.
343. Цытуецца па: История русского искусства. СПб., 1994. С. 556.
344. НГАБ у г. Гродна, ф. 8, воп. 2, спр. 287, арк. 59.
345. Тамсама, арк. 1.
346. Тамсама, арк. 264.
347. Тамсама, ф. 1, воп. 18, спр. 747, арк. 7.
348. Тамсама, ф. 8, воп. 1, спр. 1557, арк. 67.
349. НГАБ у г. Гродна, ф. 8, воп. 2, спр. 490, арк. 3, 5.
350. *Hirszel S. Z.* Przyczynki do monografji pow. Grodzienskiego. Grodno, 1923. S. 13.
351. НГАБ у г. Гродна, ф. 8, воп. 2, спр. 1855, арк. 8.
352. Тамсама, спр. 740, арк. 27.
353. Тамсама, арк. 27 адв.
354. Тамсама, спр. 2062, арк. 10–11.
355. *Skirmunt K.* Moje wspomnienia // Wies Ilustrowana. 1911. N 12. S. 28–30; *Квитницкая Е. Д.* Каплицы Белоруссии // Архитектурное наследство. 1980. № 28. С. 129.
356. *Чернатов В. М.* Сынам Отчизны. Минск, 1980. С. 29.
357. НГАБ у г. Гродна, ф. 8, воп. 2, спр. 1903, арк. 12; ф. 8, воп. 1, спр. 1485, арк. 15.
358. Тамсама, спр. 843, арк. 1, 2, 4.
359. РДГА, ф. 835, воп. 1, спр. 764, арк. 1.
360. НГАБ у г. Гродна, ф. 97, воп. 1, спр. 83, арк. 5.
361. Тамсама, арк. 10.

Глава 3

ПАЛАЦАВА-СЯДЗІБНАЯ І ЖЫЛЛЁВАЯ АРХІТЭКТУРА

(А. М. Кулагін)



3.1. Неарускі стыль

«Руска-царкоўны» стыль быў не адзінай праявай народнасці і славянска-хрысціянскага арыенталізму ў архітэктуры гістарызму. Гэта архітэктурна-стылявая плынь увасабляецца і ў прыватным палацава-сядзібным, дачным, катэджным і курортным будаўніцтве, аднак у непараўнальна абмежаваным арэале, што абумоўлівалася панаваннем сярод мясцовай памешчыцка-шляхецкай праслойкі беларускага грамадства гаспадароў польска-каталіцкага паходжання, арыентаванай на заходнееўрапейскія мастацка-эстэтычныя каштоўнасці. Тут, на «заходніх крэсах» Расійскай імперыі, русіфікатарскія архітэктурныя тэндэнцыі ў асяроддзі мясцовых землеўладальнікаў (у асноўным польскага паходжання) не атрымалі папулярнасці, а ўяўленні аб «нацыянальным» больш асацыіраваліся з рэгіянальным тыпам «старапольскага двара» і з заходнееўрапейскай вілай. Аднак пасля падаўлення паўстання 1863 г., пры ўсім лібералізме і памяркоўнасці царскага ўрада, частка секвестраваных маёнткаў інсургентаў адышла да расійскай казны і трапіла ва ўласнасць расійскіх уладальнікаў. Яны, у адпаведнасці з афіцыйнай ідэйна-культурнай канцэпцыяй, арыентаваліся на нацыянальна-расійскія архітэктурныя каштоўнасці. Гэта з'ява ў прыватным будаўніцтве была выклікана імкненнем асобы да ўвасаблення ўласных поглядаў на гісторыю, сваёй нацыянальна-грамадзянскай самасвядомасці. Таму паказальна, што гэта архітэктурна-стылявая тэндэнцыя характэрна для збудаванняў уладальнікаў менавіта расійскага паходжання.

Метадалагічнай асновай рэтраспектыўна-рускага стылю было эпігонскае запазычанне старажытнасці і мастацка-творчая перапрацоўка твораў народнага драўлянага дойлідства. Характар гэтай галіны архітэктуры вызначаўся пошукам народнасці, уласцівым перадавому мастацтву таго часу. Гэты працэс быў эстэтычна апраўданым, бо працягваў традыцыі народнага мастацтва на прафесійным узроўні. Характэрна ў гэтым плане творчасць рускіх архітэктараў В. А. Гартмана (драўляны тэатр на Усерасійскай выстаўцы 1872 г. у Маскве), М. Гуна (асабняк у Стараканюшанным завулку ў Маскве, 1872 г.) і І. П. Ропета (1844–1908 гг., сапраўдная фамілія – Пятроў, выпускнік Акадэміі мастацтваў 1879 г.), ад імя якога гэтая плынь дойлідства атрымала назву «ропетаўшчына». Арсенал народнага драўлянага разнога дэкору пераносіцца на мураваную архітэктуру, што вяло да сутнаснай супярэчлівасці, што

асэнсоўвалі і сучаснікі: «Варта было... выдаць рускія народныя вышыўкі... і мы адразу ж перанеслі матывы іх на нашы драўляныя порэзкі; мала таго,... мы пайшлі яшчэ далей і, трэба сазнацца, прышлі да недарэчнасці: у нас з'явіліся мармуровыя рушнікі і цагляныя вышыўкі! І гэтыя мармуровыя рушнікі і цагляныя вышыўкі лягуць ганебнай плямай на наш час: яны прама пакажуць, што ў нашым юнацкім мастацтве была высакародная смага тварыць у нацыянальным духе, але не знайшла сабе належнага задавальнення» [1]. Адначасова пачынанні К. Тона па ўвасабленню «візантыйскага стылю» ў палацавым дойлідстве Расіі (Вялікі Крамлёўскі палац у Маскве, 1839–1849 гг.) і Беларусі не набылі шырокай рэалізацыі.

У палацава-сядзібнай архітэктуры атрымалі спарадычнае выкарыстанне толькі асобныя элементы «рускага стылю»: папулярная форма кілепадобнай аркі выкарыстана ў дэкоры аконных праёмаў сядзібы Станькава, стромкі трапецападобны церамны дах – у сядзібе Чырвоны Бераг і інш. Архітэктар А. Іджкоўскі ў сваіх праектных распрацоўках вясковых сядзіб яшчэ ў 1843 г. звяртаецца да выкарыстання кілепадобных надаконных бровак, трохлопасцевай аркі. Больш таго, ён прапануе для завяршэння архітэктурнага аб'ёму цыбулепадобны купал [2].

Яскравы помнік неарускага стылю мяжы XIX–XX стст. сядзіба ў в. Дзям'янкі размешчана ў маляўнічай мясцовасці, сярод пейзажнага парку на беразе р. Іпуць. Належыла генерал-губернатару Мікалаю Герарду – царскаму намесніку ў Фінляндыі. Памешчыцкі дом вырашаны двухпавярховым мураваным аб'ёмам развітай асіметрычнай аб'ёмна-прасторавай кампазіцыі, фасады атрымалі насычаную пластычную распрацоўку з багаццем патрыярхальнага старажытнарускага архітэктурнага дэкору: калоны-дынькі, парэбрыкі, шырынкавыя фрызы, аркатура, «брыльянтавы» руст. Высунутыя аб'ёмы рызалітаў і эркераў, западаючыя плоскасці сцен расчлянёны арачнымі і прамавугольнымі вокнамі ў багатых буйнарэльефных ліштвах, запазычаных з церамной старажытнарускай архітэктуры. Характэрна выкарыстанне вісячых арак з гіркамі ў абмалёўцы ўваходнага партала, праёмаў тэрасы, вокнаў. Раскошны дом упрыгожаны разнастайным убраннем – рустоўка, шырынкавыя лапаткі, пластычныя ліштвы вокнаў, разарваныя сандрыкі, шмат прафіліровак. Паказальна, што інтэр'-еры былі ўпрыгожаны фрэскавай размалёўкай на старажытнарускія былінныя тэмы, што павінна было стварыць асаблівы ўтульны спакой, які спалучаў бы патрыярхальны ўклад з сучаснасцю.

Прыхільнікаў «рускага стылю» не мог не ўражваць сваёй «пушкінскай казачнасцю» знакаміты Каломенскі царскі палац (харомы) у Падмаскоўі (XVII ст.). У канцы XIX ст. для імператара Мікалая II узводзіцца другое «Каломенскае», але ўжо не з дрэва, а цэглы, і не ў Падмаскоўі, а ў глыбіні Паўночна-Заходняга края Расійскай імперыі, у Белавежы. З сярэдзіны XIX ст. гэты прыродны запаведнік усё часцей наведваецца асобамі рускай імператарскай фамілii, замежнымі прынцамі і іншымі



лай шатровай вежай. Запазычаны прынцып харомнай пабудовы дазволіў адвольна кампанаваць аб'ёмы адносна адзін да другога, надаць кожнаму з іх свой дах і пластычны ўбор. Будынак вылучаны багаццем цаглянага ўзарочча накшталт рускай церамной разьбы.

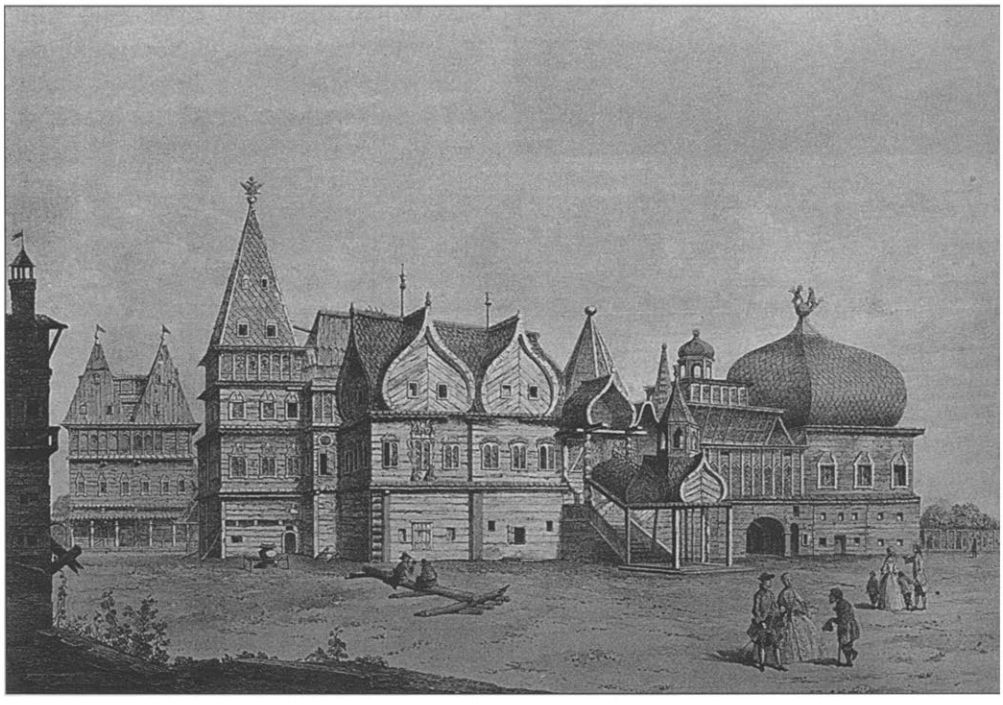
Увогуле рэпрэзентатыўнае сядзібна-паркавае будаўніцтва ў канцы XIX ст. спыняецца. Затое пашыра-

169. Сядзіба ў в. Дзям'янкі



высокапастаўленымі асобамі. З гэтай нагоды тут узводзіцца вялікі цагляны палац у неарускім стылі, які атрымаў характэрныя назвы: «Каралеўскі звярынец», «Вялікая клетка», «Паляўнічы двор», «Замак», «Імператарскі павільён». Асацыяцыі з Каломенскім палацам выклікае такая ж франтальна выцягнутая кампазіцыя двухпавярховага будынка, яго дынамічная асіметрычнасць, якая дасягаецца разнастайнымі церамнымі дахамі з металічнымі грабянямі, тарцовай кругецца мода на загарадныя дачы і вілы. І як у наш час, архітэктары прапануюць гатовыя праектныя варыянты на любы густ, у тым ліку і ў «рускім стылі». Найбольш ярка праявіў свой талент у гэтай галіне будаўніцтва рускі архітэктар І. Ропет. Стылізацыю сялянскага драўлянага дойлідства, яго арнаментальнай разьбы, народнага прыкладнога мастацтва і вышывак дэманструюць архітэктары І. Манігеці і М. Шохін на фасадзе Маскоўскага Політэхнічнага музея. Заказчыкам прапаноўваецца рас-

кошная церамная ўзорыстасць, аднак рэальная будаўнічая практыка сведчыць, што яны часцей адмаўляліся ад фантастычнай разной арнаментацыі, а спыняліся на агульным аб'ёмна-планіровачным вырашэнні. Да таго ж напышлівая дэкаратыўная трактоўка атрымлівала і негатыўную ацэнку сярод эстэтаў [3]. Але не ў мастака В. Васняцова, які ў 1892 г. у супрацьлегласць ім ўзвёў забаўны драўляны церамок у Маскве





170. Царскі церамны палац. XVII ст. в. Каломна, Падмаскоўе

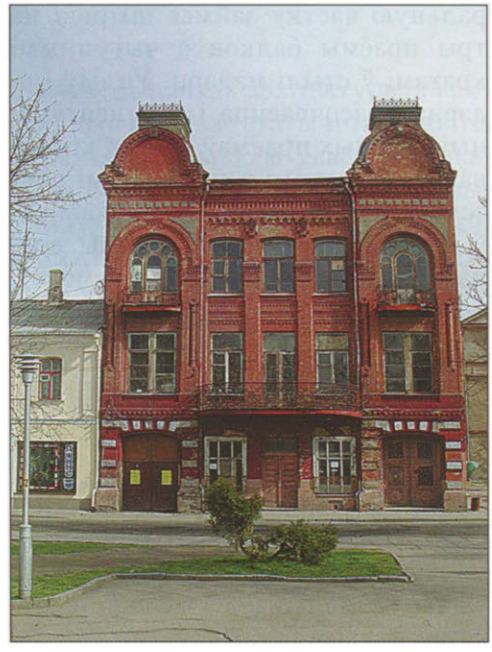
171. Палац Мікалая II. Канец XIX ст. в. Белавежа, Польшча

(зав. Васняцова, 13) у духу рускіх народных казак.

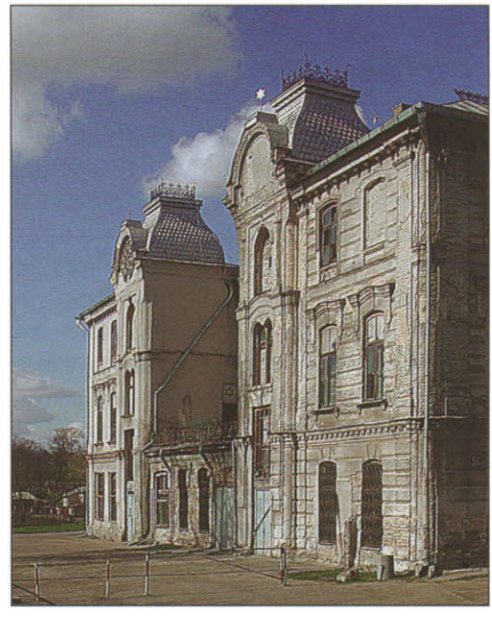
Гэту новую галіну будаўніцтва магчыма праілюстраваць жылым домам дачнага тыпу ў г. Клімавічы, які ў пачатку XX ст. набыў неаруская стылявую трактоўку – кілепадобны франтон і бочкавае пакрыццё мансарды, ажурныя разныя падзоры і ліштвы лучковых вокнаў. Расійскія дойліды распрацоўваюць серыю тыпавых драўляных «церамных» дач, гарадскіх асабнякоў з багатым разным узароччам.

Неарускі стыль быў пашыраны ў гарадскім жыллёвым будаўніцтве – ад рэпрэзентатыўных асабнякоў і даходных дамоў да радавой малапавярховай забудовы. Аднак у радавым гарадскім жыллёвым будаўніцтве названы стыль не праявіўся ва ўсёй сваёй палітры – у суцэльнай забудове вуліцы магчымасці аб'ёмнай пластыкі былі значна абмежаваны, «нацыянальны» дэкор дываном пакрываў вонкавы, у сваёй аснове плоскасны вулічны фасад (жылы дом па вул. Савецкай, 8 у Гомелі).

У «цагляным напрамку» неаруская стылю будаваліся і дамы заможных гараджан, набываючы пры гэтым больш значны рэпрэзентатыўны характар. Да такіх будынкаў можна аднесці багаты цагляны дом купца Мураўёва ў Гродне (пл. Савецкая, 17), пабудаваны ў 1914 г. і павернуты «тварам» да шумнай і шматлюднай у той час базарнай плошчы. Архітэктурнай імпазантнасцю надзелены толькі галоўны сіметрычны трохпавярховы фасад. Яго фланкіруюць купальныя пакрыцці з грабянямі – характэрны элемент неарускага стылю. Цэнт-



172. Дом купца Мураўёва ў Гродне



173. Харальная сінагога ў Гродне

ральную частку займае шырокі на тры праёмы балкон з чыгуннымі кратамі ў стылі мадэрн. Уплыў мадэрна прасочваецца і ў канфігурацыі аконных праёмаў. Фасад крапаваны пілястрамі з чыгуннымі вензелямі замест капітэляў. Паўкалонкі ў нішах, пластычныя ліштвы вокнаў, арнамент карнізаў – элементы «рускага стылю». Афармленне інтэр'ераў традыцыйна набывае эклектычны характар; формы архітэктуры амаль цалкам выцясняюцца выяўленчымі сродкамі: дэкаратыўная размалёўка, ляпніна. Колеравыя эфекты вестыбюля стварае паліхромія і залачэнне дэкаратыўнай размалёўкі ў выглядзе скампанаваных у адно гарманічнае цэлае кветак, букетаў, птушак і завіткоў.

Архітэктар, які збудаваў дом купца Мураўёва, верагодна, быў аўтарам і будынка харальнай сінагогі (вул. А. Кашавога, 59а), аб чым сведчаць як агульнае кампазіцыйнае і дэкаратыўнае вырашэнне фасада, так і адзіны час будаўніцтва (адбудавана ў 1900 г. пасля пажару). Неаруская архітэктурна-стылявая трактоўка ўвасобілася ў кілепадобных франтонах бакавых вежаў і іх купальных пакрыццях з грабянямі. Такімі ж чашуйчатымі пакрыццямі з каванымі грабянямі быў фланкіраваны ў пачатку XX ст. будынак тэатра Тызенгаўза. Форма рускай кілепадобнай аркі выкарыстана ў малюнку ліштваў лучковых і арачных вокнаў.

Распаўсюджванне падобнага тыпу будынкаў так званага «цаглянага стылю» звязана з меркаваннямі эканамічнасці, рацыяналізму і функцыяналізму. Будаўніцтва такіх дамоў зводзілася да звычайнай неатынкаванай муроўкі і зручнай планіровачнай арганізацыі. Архітэктурна-дэкаратыўнае ўбранне выкарыстоўвалася выключна на вулічных фасадах і выконвалася самымі простымі сродкамі – звычайнай арнаментальнай цаглянай муроўкай, якая стварала немудрагелісты ўзор з пастаўленых на рэбры цаглін, што адпавядала нарастаючаму імкненню да святочнай дэкаратыўнасці, упрыгожанасці. Тэматыка дэкору была абмежавана, што надавала будынкам адзіны архітэктурна-мастацкі характар. Будынкі «цаглянага стылю» ўвогуле звычайна не маюць прасторавага вымярэння, што дае мулярам свабоду бясконцай варыянтнасці дэкаратыўнай узорыстасці на пласціне франтальнага фасада.

Неарускі стыль завяршыў сваім з'яўленнем шматгадовыя пошукі нацыянальнай архітэктурнай мовы, пачатыя яшчэ ў 1830-я гг. Неардынарнымі авангарднымі кампазіцыямі, шчодрай пластыкай і багатым каларытам, маляўнічымі сілуэтамі, разнастайнымі вежамі і дахамі стыль кампенсаваў вядомую афіцыёзнасць і стрыманасць творчай фантазіі прыхільнікаў старажытнарускага рэтраспектывізму.

Паўторны пасля рэтраспектыўна-рускага стылю зварот да старажытнарускага дойлідства ў канцы XIX – пачатку XX ст. быў абумоўлены прадчуваннем тэхніцызацыі архітэктуры, імкненнем утрымаць яе на пазіцыях мастацкай творчасці, а не інжынернага разліку. Яшчэ не гатовае апрануцца ў бетон, метал і шкло грамадства пачатку XX ст. мела патрэбу ў эмацыянальна-мастацкай падтрымцы ў процістаянні разважліваму і прагматычнаму функцыяналізму і канструктывізму.

3.2. Неараманскі стыль

Нягледзячы на тое, што формы раманскай архітэктуры былі прыдатны толькі для манументальнага касцельнага будаўніцтва, вядомы намаганні ўвасобіць новую стылявую плынь і ў грамадзянскім будаўніцтве. Напрыклад, у формах раманскай архітэктуры дойлід П. Ф. Алекшын узводзіць у 1911–1913 гг. дом Кавалеўскага ў Кіеве [4]. Праз цяжкія, закрытыя, масіўныя формы, статычную прыземленасць кампазіцыі дойліды імкнуцца перадаць ў архітэктуры будынкаў суровы абарончы характар раманскіх прататыпаў X–XII стст. Для гэтага аперыруюць сістэмай простых стэрэаметрычных аб'ёмаў (кубы, паралелепіпеды, прызмы, цыліндры), магутнымі аркамі, цыліндрычнымі і крыжовымі скляпеннямі. Грамадзянскім будынкам надаецца крапасны характар ці воблік умацаванага замка, касцёлам – выгляд магутнай трохнефавай базілікі з масіўнымі сценамі і вежамі. Ва ўсіх выпадках архітэктурная кампазіцыя набывае статычны сакавіты характар. Будынкам уласцівы лаканізм і суровасць «рыцарскага» выгляду, які ствараецца плоскаснымі і цяжкавагавымі сценамі з рэдкімі праёмамі вузкіх арачных вокнаў, магутнымі вежамі і каменнымі канструкцыямі (адкрытай цаглянай ці каменнай часанай блочнай муроўкі, цыліндрычных і крыжовых скляпенняў, архаічных калон з грубаватымі капітэлямі), сціплым абмежаваным аркатурнымі паясамі дэкорам, умоўнасцю і абагульненасцю скульптурнага дэкору.

Нягледзячы на вядомую зацікаўленасць еўрапейскіх дойлідаў раманскай архітэктурнай архаікай у галіне сакральнага будаўніцтва, уладары беларускіх маёнткаў не знайшлі яе прывабнай для сваіх сядзіб і палацаў. Таму твораў палацава-сядзібнай архітэктуры неараманскага стылю ў Беларусі не выяўлена.

3.3. Рэтраспектыўна-гатычны стыль

Рэтраспектыўная замкавая готыка набыла шырокае распаўсюджванне ў палацава-сядзібнай архітэктуры Беларусі, у мастацкай культуры якой пакланяліся рыцарскай ідэалогіі сярэдневяковага грамадства. У парэформенай расійскай рэчаіснасці, нягледзячы на панаванне практыцызму і прадпрымальніцтва, густ да сельскага жыцця не згасае, а адраджаецца ў новай якасці. Вяртанне да сярэднявечча, ды і бліжэйшага мінулага знаходзілася ў рэчышчы рамантызму, канцэпцыя якога грунтавалася на маляўнічасці, разнастайнасці форм і ўражлівай вобразнасці. Шляхецтва і дваранства, паступова губляючы свае пазіцыі на эканамічнай і палітычнай арэне буржуазнага грамадства, бачыла ў архітэктурным рэтраспектывізме сродак адыходу ў другое, ім «прыгожае мінулае», а буржуазія, яшчэ не стварыўшы свайго мастацкага стылю, старалася не ўступаць ім ў мастацкіх прыхільнасцях.

І гэта мастацтва адлюстроўвала не ўцёк ад грамадска-культурнага становішча ў метафізічныя ўяўленні, а асвойванне мінулай гістарычнай рэчаіснасці. Гэта праявілася ў светапоглядзе рамантызму і ў форме рэстаўрацыі мінулых мастацкіх стыляў і прыёмаў формаўтварэння. Гістарызм як архітэктурна-стылявая канцэпцыя зыходзіў з мастацка-культурнага рамантызму 1800–1860-х гг. Нацыянальна-рамантычныя тэндэнцыі ў архітэктуры эпохі капіталізму былі ўласцівы ўсім еўрапейскім краінам, што ў значнай меры абумовіла адзіную заканамерную паслядоўнасць гісторыка-мастацкіх з'яў, якія адлюстраваліся ў хуткім распаўсюджванні, барацьбе і змене стыляў і напрамкаў у разнастайных абласцях мастацкай культуры. У агульнаеўрапейскай мастацкай свядомасці праяўляюцца настойлівыя дамаганні да «музейнай» усеахопленасці мастацкіх каштоўнасцей мінулага, жаданне далучыцца да каштоўнасцей «усіх часоў і народаў». Напрыклад, у Расіі зацікаўленасць архітэктурай, якая засноўвалася на светаадчуванні рамантызму, намецілася ўжо ў 1830-я гг. [5]. У мастацкай культуры Галіцыі пасля паражэння рэвалюцыі 1848 г. гістарычны рамантызм таксама атрымаў сацыяльны стымул да развіцця [6].

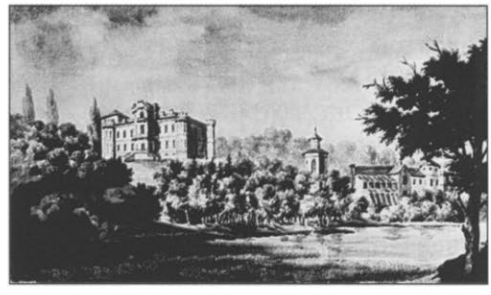
Выразныя перамены ў палацава-сядзібным будаўніцтве заключаліся ў тым, што месца рэпрэзентатыўнага палаца-рэзідэнцыі займае рамантычны палац-віла. Значна пашыраецца сетка загарадных палацаў-«замкаў», «рэнесансных» сядзіб-віл, катэджаў-дач. Разбагацеўшая мясцовая шляхта і памешчыцтва, купцы, прадпрымальнікі і прамыслоўцы ахвяруюць грошы не толькі на будаўніцтва велічных храмаў, але ствараюць і свае манументальныя рэзідэнцыі, архітэктура якіх павінна была адлюстроўваць не толькі мастацкі густ уладальніка, але і яго значнае матэрыяльна стабільнае становішча ў грамадстве. Гэтыя маляўнічыя архітэктурна-паркавыя ансамблі з'яўляліся своеасаблівай ілюстрацыяй моднага буржуазнага ідэалу «шчаслівага жыцця» ў сям'і на лоне прыроды. Але іх архітэктуру нельга тлумачыць толькі з пазіцый утылітарнага практыцызму, бо яна патрабавала вялікіх затрат творчай працы дойлідаў. Наш час ацэньвае яе, безумоўна, як немэтазгодную. Аднак падобная замкавая трактоўка архітэктуры, асацыяцыі архаічнага сярэднявечча, якія яна выклікала, вызначаліся ідэйна-мастацкімі мэтамі. Гэта архітэктура адпавядала задачам, якія ставіліся перад дойлідамі мастацкім патранатам, яго меркаваннямі прэстыжнасці асобы ўладальніка. Ні ў якую іншую эпоху характар адносін паміж дойлідам і заказчыкам не вызначаў у настолькі значнай меры сэнс, воблік, вобразны строй і змест палаца, сядзібы, гарадскога асабняка. Ні ў які іншы гістарычны перыяд узаемаадносіны архітэктара і яго патрона не з'яўляліся настолькі трывалай і неабходнай асновай стварэння архітэктурнага твора і не аказвалі такога глыбокага ўздзеяння на фарміраванне «замкавага» стылю, эстэтычнага ідэалу і густаў свайго часу. Сувязь дойліда і заказчыка ніколі яшчэ не была такой моцнай і пастаяннай, іх залежнасць адзін ад другога рэдка мела такі

прамы, непасрэдны характар. Прадстаўніцтва, сцвярджэнне месца ўладальніка ва ўнутранай сацыяльнай іерархіі і грамадстве было істотнай часткай мастацка-эстэтычнай праграмы гэтых палацаў і сядзіб. Сам жыццёвы ўклад, падпарадкаваны падтрымцы прэстыжу, вызначаў не толькі ўнутранае камфортнае ўладкаванне дома, але і яго пластычную распрацоўку і дэкаратыўнае ўбранне.

Усе зачытваюцца старафранцузскімі рыцарскімі раманамі, англагатычнымі рамантызаванымі літаратурнымі творамі. Папулярнасць сярэдневяковай феадальнай культуры ў XIX ст. у многім абавязана раманам В. Скота, у якіх ён апаэтызаваў і ідэалізаваў феадальную магутнасць сярэднявечча, акружанага атмасферай складанага і вытанчанага быту і ўпрыгожанага арэолам рыцарскіх доблесцей і культу куртуазнага кахання, рамантычнай фантазіі і таямнічасці. Сам пісьменнік таксама ўзвёў для сябе па праекту архітэктара Э. Блора асабняк у выглядзе сярэдневяковага замка. Вялікай вядомасцю, асабліва пасля нашумелых у той час раманаў А. Дюма, карыстаўся Бэкінгемскі палац у Лондане. Характэрна ў гэтым плане рамантычная літаратурная творчасць дзекабрыста А. А. Бястужава-Марлінскага, аўтара жанру «рыцарскага рамана». Да і ва ўсёй літаратурна-філасофскай думцы XIX ст. адбываецца паэтычнае філасофскае пераасэнсаванне сярэдневяковай мастацкай культуры, а адсюль і жаданне рэальнага ўвасаблення новага мастацкага бачання ў надзённай бытнасці (сакраментальная фраза «мой дом – мая крэпасць»).







174. Сядзібы ў вёсках Масаляны, Болтуп і Прылукі. Малюнкі Н. Орды

У палацава-сядзібным будаўніцтве заказчыкі, а разам з імі і дойліды, перад якімі ўжо ў 1820-я гг. была знята заслона класіцызму, захапляюцца вобразам сярэдневяковага замка суровай архітэктурнай трактоўкі. Пісьменнік У. С. Караткевіч называў гэтую з'яву «непраўдзіва зразумелым правансальскім замкавым стылем». Узбуйненыя ар-

хітэктурныя формы пазбаўляюцца звыклай дэкаратыўнай насычанасці, урубныя «сляпыя» вокны быццам байніцы раскрываюцца глыбокімі адхіламі ў тоўшчы сцяны. Для стварэння суровай сярэдневяковай вобразнасці ўжываюцца раманска-гатычныя формы: гранёныя вежы, перспектыўныя стральчатыя парталы і вокны, магутныя контрфорсы і пілоны, зубчастыя парапеты сцен і вежаў, шматгранныя эркеры, аркатурныя фрызы, востраканцовыя шчыты. У выяўленчую тэматыку архітэктурнага афармлення ўводзяцца рыцарскія даспехі, воінская арматура, сцэны рыцарскіх турніраў і інш. Напрыклад, уязная стральчатая брама ў сядзібу ў в. Вялікая Ліпа дэкарыравана рыцарскім шлемам і нагрудным панцырам. Падобная дэкаратыўная тэматыка з рыцарскіх часоў папулярызавалася яшчэ ў архітэктурных публікацыях пачатку XIX ст. [7].

Мода на готыку ахапіла ўсю Еўропу, асабліва Францыю, Германію і Англію, у якіх яна, уласна кажучы, ніколі не знікала і была ўзведзена ў ранг нацыянальнага стылю. Як нацыянальны сімвал у Лондане ў 1840–1868 гг. узводзіцца ў гатычных формах будынак парламента (арх. Ч. і Э. Бэры, О. Ч. П'юджын); у адзіным з ім стылі распрацоўвае шэраг праектаў цэркваў архітэктар Дж. Г. Скот. Рацыяналізацыя і прыстасаванне да сучасных патрэб готыкі шырока практыкуецца ў Галандыі, Даніі, Швецыі. Асабліва моцна рамантычна-гатычны стыль ахапіў Прагу. У ім былі выкананы фасад старамесцкай ратушы (арх. Грубер, 1853–1857 гг.), Арыентальскі палац (арх. Пршэдак-Грубер, 1847 г.), Шпікаўскі палац (арх. Кранэр, 1848 г.); рэгатызацыя архітэктуры адбылася ў 1858–1863 гг. у стылявой трактоўцы Дабравешчанскага касцёла і інш.

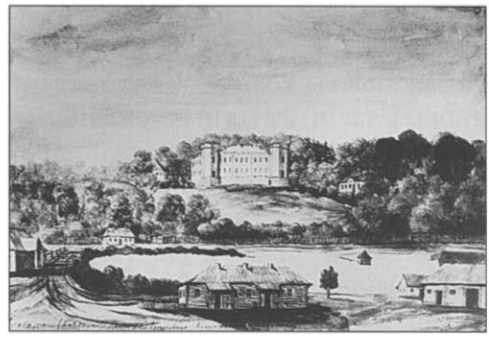
Увасабленнем рамантычнай мары «казачнага караля» Людзвіга II Баварскага з'явіўся замак Нойшванштайн, які будаваўся ў 1868–1886 гг. мюнхенскім тэатральным мастаком Хрысціянам Янкам нават не як архітэктурны твор рамана-гатычнай рэтраспектыўнай трактоўкі, а своеасаблівая грандыёзная архітэктурна-мастацкая дэкарацыя да міфалагізаванага спектакля, навеянага творчасцю нямецкага кампазітара В. Р. Вагнера (опера «Лаэнгрын»). Звышпапулярны ў заходнееўрапейскай архітэктуры, ён у розных мадыфікацыях быў шырока растыражыраваны. Яго вонкавая стылявая трактоўка навеяна старажытнарыцарскай архітэктурай замка Вартбург у Цюрынгіі. Аднак заветнае дзецішча Людзвіга адрозніваецца тым, што рамана-гатычныя замкі ўзводзіліся менавіта як крэпасныя ўмацаванні, без гэтай напышчанай дэкаратыўнасці, а з панаваннем суровасці і пурытанскай прастаты.

З новым стылем звязана і імкненне насыціць унутранае ўбранне збудаванняў сярэдневяковай атрыбутыкай. Узведзены ў духе лонданскага Таўэра павільён «Белая вежа» ў Петрадварцы пад Пецярбургам унутры быў распісаны мастаком Бернасконі (сцэны бітвы рыцараў з сарацынамі) [8]. Матывы рамантычнага сярэдневяковага замка ўвасоблены ў архітэктуры Варанцоўскага палаца ў Алупке, узведзенага англічанінам Э. Блорам у 1828–

1830 гг., а яго «гатычныя» інтэр'еры мастак-дэкаратар Ю. Робер пакрыў размалёўкай на сярэдневяковыя архітэктурныя фантазіі. У гродзенскай гімназіі, напрыклад, плафон актавай залы быў упрыгожаны мазаікай з выявай Старога замка [9]. Уладальнікі беларускіх сядзіб імкнуцца аснасціць іх ўсемагчымымі археалагічнымі старажытнасцямі (напрыклад, калекцыяй старажытнай зброі). Пры сядзібе ў в. Пярковічы яе ўладальнік Віславух нават паставіў гармату са старажытнага Жаберскага замка (зараз знаходзіцца ў Музеі Войска Польскага ў Варшаве).

У салідарнасць з буйнамаштабным каталіцкім касцельным будаўніцтвам землеўладальнікі (пераважна польскага паходжання) аддаюць перавагу «готыцы» ў стылявой архітэктурнай трактоўцы сваіх сядзібна-палацавых рэзідэнцый. Гэтую тэндэнцыю ў палацава-сядзібнай архітэктуры Беларусі шырока і грунтоўна праілюстраваў польскі даследчык Т. С. Ярашэўскі [10]. Ім пераканаўча даказана, што менавіта рэтраспектыўна-гатычныя рэзідэнцыі з'явіліся найбольш папулярным відам польскай панскай сядзібы ў другой палове XIX – пачатку XX ст.

У 1840–1860-я гг. рэтраспектыўная готыка атрымлівае ўсеагульнае распаўсюджванне ў мастацка-стылявай трактоўцы шматлікіх памешчыцкіх палацаў і сядзіб. Раннія рэтраспектыўна-гатычныя сядзібы яшчэ прытрымліваюцца прынцыпу рэгулярнасці адыходзячага класіцызму, узводзяцца па сіметрычна-восевай кампазіцыйнай схеме. Гэту групу сядзіб прадстаўляюць будынкі ў г. Косава (1838 г.), вёсках Прылукі (1851 г.), Масаляны (1830-я гг.), г. п. Любча (1864–1870 гг.), Пішчалаўскі замак у Мінску (1825 г.) і інш. Рэтраспектыўна-гатычны стыль знайшоў адлюстраванне ў архітэктуры дробнапамесных сядзіб у Болтупе, Лескавічах, Любані, Абрыне, Горках, Цярэспалі, Вусці. Яны набылі менш складаную, але настолькі ж арыгінальную прасторавую кампаноўку з выкарыстаннем тых жа вежаў з крэмальерамі, стральчатых ніш, аркатур, востраканцовых шчытаў, шматгранных эркераў. Мастацка-стылявую характарыстыку дробнапамесных сядзіб часта вызначалі толькі адзіныя элементы готыкі. Распаўсюджваецца мода на «партатыўныя» замкі ў духе англійскай готыкі. Назіраецца і запазычанне форм і прыёмаў з замкавага дойлідства Беларусі – вежаў з крэмальерамі, вузкімі стральчатымі вокнамі-байніцамі (Крэўскі замак, дом абароннага тыпу ў в. Гайцюнішкі, Белая вежа ў Камянцы і інш.). Гэтыя сядзібы не мелі сапраўднага абарончага характару, а толькі нагадвалі аб «рыцарскіх часах», страчанай магутнасці і славе магнацкіх родаў, залатым веку шляхецкай вольнасці.



175. Сядзіба ў в. Юрцава. Малюнак Н. Орды

Першыя нясмелыя спробы ўвядзення гатычных элементаў (стральчатыя ліштвы вокнаў) у архітэктуру яшчэ класіцыстычных сядзібных дамоў назіраюцца ў в. Нача. Архітэктар Віткоўскі ўводзіць гатычныя аконныя пераплёты ў сядзібны дом суддзі А. Рудніцкага ў в. Дзедзіна, пабудаваны ў 1810–1820-я гг. У сярэдзіне XIX ст. гатычную афарбоўку набывае палац Пацёмкіна ў г. Крычаў, узведзеныны яшчэ пры Кацярыне II: вуглавыя гранёныя вежы, стральчатыя вокны. Невялікі сядзібны дом Святаполк-Мірскіх у Завер'і быў пабудаваны ў 1835 г.: вылучаны па цэнтры гатычным парталам з трыма стральчатымі праёмамі і зубчастым крапасным парапетам у завяршэнні [11]. Кур'ёзам архітэктуры сядзібы з'яўляецца рашэнне галоўнага фасада ў «гатычным» стылі, а дваровага – у ампіры, у чым вызначыўся натуральны сімбіёз пераходнага перыяду ад класіцызму да гістарызму. Але гэта былі першыя вельмі невыразныя і нават эклектычныя спробы змякчыць сухую строгасць кананізаваных класіцыстычных сядзіб. Пазбаўленне ад гэтай баязлівасці надыходзіць, калі рамантычнае замілаванне старажытнасцю захлісне літаральна ўсе «памешчыцкія гнёзды» з сярэдзіны XIX ст.

Уражальным і выразным помнікам архітэктуры рэтраспектыўна-замкавага стылю ранняй стадыі яго фарміравання з'яўляецца Пішчалаўскі палац у Мінску, пабудаваны ў 1825 г. Суровыя плоскасныя сцены трохпавярховага прамавугольнага ў плане будынка ўздымаюцца з-за крапасной сцяны з магутнымі контрфорсамі і шырокай уязной брамай, упрыгожанай рустам. Чатыры вуглавыя круглыя вежы завершаны зубцамі-байніцамі. Прамавугольныя аконныя праёмы пазбаўлены звыклых палацавых ліштваў, вылучаны па паверхах простым карнізным поясам.

Але паступова такія рудзіменты класіцызму як іерархічнасць і ўраўнаважанасць, кананічнасць і сіметрыя, геаметрычная правільнасць і аднолькавасць стылявых форм саступаюць месца новым прынцыпам пабудовы сядзібнага ансамбля: маляўнічасці і пейзажнасці, шматаб'ёмнасці і шматпланавасці, новым прасторава-планіровачным прынцыпам арганізацыі інтэр'ера, адметным ад традыцыйнай калідорна-анфіладнай планіроўкі.

Творчы пошук новага вялізнага «гатычнага замкавага стылю» ярка ўвасобіўся ў архітэктуры палаца ў г. Косава. Буйнейшы прамыслоўца граф В. Пуслоўскі сцвярджае сябе не толькі як удалы прадпрымальнік, але і ў рэпрэзентатыўнай пабудове сваёй палацавай рэзідэнцыі ў 1838 г., якая больш паходзіла на велізарны замак [12]. Смутныя руіны ўражваюць сваёй цыклапічнасцю, шырынёй архітэктурнай ідэі, рамантычнай таямнічасцю і загадкавасцю. Шэраг даследчыкаў адзначаюць падабенства палаца і замка Гогенцолернаў у Камянцы-Зембавецкім у Польшчы [13]. Варшаўскі архітэктар Францішак Яшчалд косаўскім палацам спыняе «вялікі пост» палацава-сядзібнай архітэктуры класіцызму і «гурманствуе» гатычнай старажытнасцю. Аб'ёмна-прасторавая архітэктурная кампазіцыя з пульсуючым сілуэтам



176. Палацы ў г. Косава і в. Прылукі. Сучасны выгляд



яшчэ захоўвае строга класічную ўраўнаважаную сіметрыю. Франтальна выцягнуты будынак складаецца з цэнтральнага двухпавярховага корпуса і злучаных з ім галерэямі высунутых наперад бакавых павільёнаў. Будынак вылучае падкрэсленая манументалізацыя, павышаная экспрэсіўнасць архітэктурных форм, складаная расчлянё-

насць і шматпланавасць франтальнага фасада. Цэнтральная ўзвышаная частка акцэнтавана ступеньчатым атыкам. Зубчасты парапет па перыметры будынка і вузкія шчылінывбайніцы гранёных вежаў выклікаюць уражанне крапасной фартэцыі. Выкарыстанне зубчастых завяршэнняў, шматгранных «вартавых» вежаў, вокнаў стральчатай абмалёўкі, аркатурных фрызаў, насценных фіял, невялікіх контрфорсаў у прасценках з'явілася звяртаннем да архітэктурных форм моднай тады так званай англійскай цюдораўскай готыкі («цюдор-стыль»). У стылі сярэдневяковай готыкі інтэр'еры палаца выконвае архітэктар У. Марконі і дэкаратар Ф. Жмурка, выкарыстоўваючы фрэскавую размалёўку і стукавы дэкор, шматлікія творы жывапісу [14].

Адначасова з Косаўскім палацам аналагічная архітэктурная з'ява адбылася пры ўзвядзенні замка графаў Гаррахаў у Градке (Чэхія, 1833–1854 гг.). Венскія дойліды Лэмба і К. Фішэр у стылі цюдораўскай готыкі ў 1833–1854 гг. будуюць яго амаль па той жа аб'ёмна-планіровачнай схеме: да цэнтральнага чатырохграннага аб'ёму-вежы па баках далучаюцца бакавыя крылы, апяразаныя зубчастым парапетам.

Палац у в. Прылукі – таксама запаздалы манумент згаснуўшай некалі готыкі. Тут дойлід пранікся духам сярэднявечча, але больш актыўна выкарыстаў гатычны дэкор. У XVII ст. на гэтым месцы знаходзіўся кляштар, потым Прылукі з'яўляліся вотчынай Агінскіх, Іваноўскіх, Асторпаў. У першай палове XIX ст. уладар маёнтка вядомы аграном А. Горват «...з зачараванага замка ўчыніў цудоўнае палацца ў гатычным стылі, пры ім вялікі сад з аранжарэяй і вялікім гадзіннікам» [15]. У 1851 г. палац рэканструяваны, з 1872 г. належыў Г. Э. Чапскаму, у 1868 г. гарэў, адноўлены ў 1872 г. Палац маляўніча размешчаны на высокім узгорку, які спускаецца да поймы р. Пціч. Вырашаны прамавугольным у плане двухпавярховым аб'ёмам. Галоўны фасад вылучаны па цэнтры трохвосевым рызалітам-лоджыяй (раней трохпавярховым), якому на дваровым фасадзе адпавядае гранёны эркер параднай залы. Вытанчаныя вуглавыя васьмігранныя вежы з зубчастымі парапетамі, безумоўна, запазычаны з архітэктуры Кембрыджскага універсітэта ў Англіі. Замкавы характар мела і трох'ярусная шатровая вежа-брама з гадзіннікам, якая стаяла перад палацам па яго планіровачнай восі на квадратным подыуме, а яе вертыкальную кампазіцыю падкрэслівалі стральчатыя ўваходы і вокны.

Архітэктар А. Градзецкі (працаваў на Гродзеншчыне ў 1832–1861 гг.) у в. Масаляны [16] будуе ў рэтраспектыўна-гатычным стылі сядзібу для памешчыцы Юзэфы Вайчынскай (народжанай Біспінг, жонкі камер-юнкера двара Яго Імператарскай Вялікасці кавалера Антона Вайчынскага) [17]. Выгляд дома вядомы па малюнку Н. Орды 1861–1877 гг. Працяглы аднапавярховы корпус сядзібы быў акцэнтаваны па цэнтры лёгкай калоннай ратондай з двума ярусамі крэмальераў у завяршэнні і аркатурай па перыметры – адзінымі элементамі для яе стылявой атрыбутацыі. Падобны лаканічны мастацка-стылявы акцэнт выкарыстаны ў

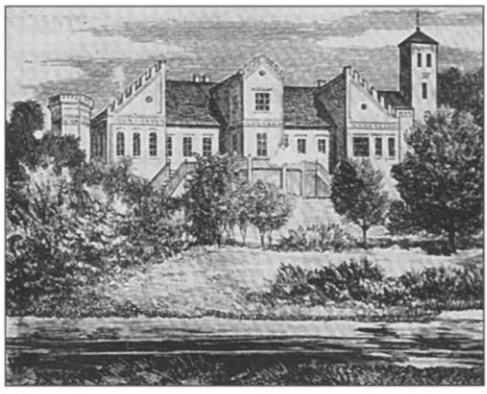
трактоўцы ўкраінскай сядзібы Старая Вадалага.

Адасоблена ў заходнім боку ад в. Болтуп захаваліся руіны сядзібы А. Снядзецкага – вядомага хіміка, урача, біёлага і філосафа. Сядзіба сфарміравалася ў 1860–1870-я гг. пад уплывам рэтраспектыўна-гатычнага стылю [18]. Сярод пейзажнага парка стаяў прамавугольны ў плане мураваны палац, вядомы па малюнку мастака-краязнаўцы Н. Орды 1876 г. [19]. Аб'ёмна-прасторавая кампазіцыя будынка была асіметрычнай; з боку парка выступалі два рызаліты, завершаныя двухграннымі шчытамі і фланкіраваныя выступаючымі вежачкамі. Правы рызаліт быў двухпавярховы, што надавала кампазіцыі элемент асіметрычнай маляўнічасці. З боку парка выступала тэраса, над якой навісаў балкон; з іх адкрываўся краявід на парк і маляўнічае наваколле. Уплыў стылю рэтраспектыўнай готыкі адчуваецца ў выкарыстанні стральчатых вокнаў, аркатурных фрызаў, гатычных арак-цюдор. Уражанне замкавай архаічнасці ўзмацняла бутавая муроўка сцен. Планіроўка дома была ўрачыста-анфіладнай, пад ім цягнуліся скляпеністыя сутарэнні.

Палац у в. Астрашыцкі Гарадок быў пабудаваны ў 1870-я гг. пасля пажару ў 1860 г., у выніку якога згарэў стары дом графа М. Тышкевіча. Быў маляўніча размешчаны над р. Уша. Мураваны будынак складаўся з двухпавярховых прамавугольных у плане цэнтральнага і двух бакавых аб'ёмаў, злучаных паміж сабой аднапавярховымі крыламі. Палац быў трактаваны ў гатычна-замкавым стылі, характар якога падкрэслены чатырох'яруснай чатырохграннай вежай крапаснога выгляду, завершанай чатырма шчытамі і вуглавымі фіяламі.

Гіпнатызм манернай моды на готыку захапіў і А. Шлізня, уладальніка маёнтка Дзявяткавічы. У ім у сярэдзіне XIX ст. ён узводзіць магутны «замак» у «англійскім гусце». Будынак не захаваўся, але вядомы па малюнку Н. Орды 1861–1867 гг. Магутны трохпавярховы будынак накрыты «польскім» мансардавым дахам; з тарца ўзвышаецца прамавугольная ў сячэнні вежа, крапасны характар якой узмацняецца навісаючымі па вуглах круглымі пінаклямі, зубчастым парапетам. На вежы меўся флагшток, вымпел якога сведчыў аб прысутнасці ў палацы ўладара. Супрацьлеглы тарэц будынка завяршалі дзве двух'ярусныя вуглавыя вежы таксама з зубчастымі парапетамі. Крапасную сярэдневяковую суровасць будынка некалькі змякчала прыбудаваная з тарцовага боку зашклёная аранжарэя.

Палац і маёнтак у в. Наднёман належылі вядомаму вучонаму, медыку Я. А. Наркевічу-Іодке (да пачатку XIX ст. – Радзівілам) [20]. У сярэдзіне XIX ст. на правым беразе Нёмана на невялікім узвышшы быў узведзены мураваны палац, які прыцягваў увагу сваімі мудрагелістымі белакаменнымі формамі і складанай аб'ёмна-прасторавай кампазіцыяй з асіметрычна пастаўленай высотнай вежай (захаваўся ў руінах). У архітэктуры будынка – характэрны набор гатычных форм: аркатурныя фрызы, чатырохпялёсткавыя люкарны, стральчатыя праёмы, гранёныя эркеры.



177. Палац у в. Наднёман. Гравюра пачатку XX ст.

Элементы абароннага дойлідства ў чыста дэкаратыўным прызначэнні ўнесены ў архітэктуру сядзібы ў г. Мар'іна Горка. Аднапавярховы будынак з маляўнічым сілуэтам, які фарміруюць тры рознавялікія прамавугольныя ў плане аб'ёмы, узведзены міністрам унутраных спраў Л. С. Макавым у 1876 г. з чырвонай цэглы сярод пейзажнага парка (захавалася алея і ліпавая альтанка) [21]. На паркавым фасадзе выступае шырокая тэраса з бакавой лесвіцай. Вуглавыя часткі адзначаны кансольна навісаючымі вежачкамі са шпілямі (захаваліся на паўднёвым і паўночным фасадах). Фрызавы пояс вырашаны стылізаванымі машыкулямі. Дэкаратыўны эфект дасягаецца колеравым і фактурным вырашэннем фасадаў з руставаным высокім мармуровым цокалем.

На свядомае парушэнне сіметрыі аб'ёмна-прасторавай кампазіцыі пайшоў дойлід пры стварэнні ў 1880-я гг. сядзібнага дома графа Э. Гутэн-Чапскага ў в. Станькава. Да тарцовага фасада аднапавярховага прамавугольнага ў плане дома прыбудоўваецца васьмігранная «замкавая» вежа з зубчастым парапетам, якая акрамя ролі вертыкальнай кампазіцыйнай дамінанты прызначалася для стварэння летняга салона і верхняй тэрасы, з якой адкрываўся від на маляўнічае наваколле. Побач з «готыкай» эклектычна суседнічае «рускі стыль» – кілепадобныя надаконныя аркі. Падобнымі асіметрычна размешчанымі гранёнымі вежамі былі надзелены рэтраспектыўна-гатычныя сядзібы ў в. Астроўна і г. п. Горкі. Формы гатычнай архітэктуры выкарыстаны ў сядзібе ў в. Вусце (не захавалася) – тарцовая крапасная васьмігранная вежа, стральчатыя аконныя праёмы [22].

Паэтычнай пранікнёнасцю, маляўнічасцю, андэрсанаўскай казачнасцю пранізана архітэктура павільёна «Скарбніца» ў сядзібе Станькава, пабудаваная ў 1880 г. [23]. У маляўнічым паркавым асяроддзі (створана ў 1870-я гг.) узнікае партатыўны «замак» з вуглавымі цыліндрычнымі шатровымі вежачкамі, ажурным аркатурным поясам па перыметры, зубчастымі парапетамі. Узвядзенне падобных казачных партатыўных замкаў, прызначаных для бібліятэк, прыватных музеяў, экспазіцый мастацкіх калекцый, збораў старажытнасцей, радавых архіваў, было вельмі папулярна на мяжы XIX–XX стст. [24]. Так, і станькаўская скарбніца прызначалася для бібліятэкі і мастацкай калекцыі ўладальніка, заснавальніка Мастацкага музея ў Кракаве Э. Чапскага. Як сімвал сувязі часоў пры ўзвядзенні новага неабарочнага палаца ў г. п. Жалудок захоўваецца флігель у «замкавым стылі» – партатыўны замачак



178. «Гатычныя» брамы сядзіб у вёсках Вялікая Ліпа і Станькава



з вуглавой цыліндрычнай вежай; архаічны характар будынку надавала адкрытая бутавая муроўка, стральчатыя ўваходны партал і вокны.

Сядзіба ў в. Чырвоны Бераг у першай палове XIX ст. была ўласнасцю рода Багародзкіх, у якіх яе выкупіў у 1891 г. генерал-інжынер М. Гатоўскі (1820–1900). Як пасаг сядзіба дасталася яго дачцэ Марыі, якая была замужам за В. Козел-Пакалеўскім (меў вялізарныя ўладанні на Урале), сынам знатнага прадпрымальніка і грамадскага дзеяча Альфонса [25]. У 1890–1893 гг. гаспадар паводле праекта архітэктара Яўгена Шрэтэра ўзводзіць магутны палац [26], які вырашаны двухпавярховым аб'ёмам з дзвюма вежамі, рызалітамі, аркадным уваходным ганкам, а таксама прыбудаваным аднапавярховым крылом. Фарміраванне



179. Павільён «Скарбніца» сядзібы ў в. Станькава

развітай аб'ёмна-прасторавай кампазіцыі абумоўлена не стыхійнасцю, а паслядоўнасцю развіцця будынка «знутры вонкі», зыходзячы з найбольш рацыянальнай і функцыянальна абумоўленай планіровачнай пабудовы ўнутранай прасторы. Кампазіцыю палаца характарызуе разнастайнасць аб'ёмных элементаў, ускладненасць і шматпланавасць іх кампаноўкі, маляўнічасць сілуэта, багацце колеравай палітры і святлоценявой мадэліроўкі, пластычнасць і выразнасць архітэктурных форм. Масіўнасць будынка падкрэслівае буйны руст і каменна-блочная муроўка, а яго пластычнасць – ламаны «французскі» дах. Архітэктура гэтага адгалінавання гістарызму характарызавалася кантрасным спалучэннем цёмнага фону цаглянай муроўкі з атынкаванымі і пабеленымі элементамі дэкору, выкананага з каменя-пясчаніку. Аграмадны будынак прывабны і ўражлівы не толькі незвычайнай прасторавай кампаноўкай, але і вынаходніцкімі адносінамі да архітэктурнага дэкору; акрамя стральчатых праёмаў і контрфорсаў выкарыстаны характэрныя хімеры на вадасцёках (нагадаем парыжскі Нотр-Дам). Як і большасць мадэрністаў, Я. Шрэтэр не здолеў цалкам адмовіцца ў гэтым будынку ад выкарыстання элементаў і другіх гістарычных стыляў, у прыватнасці французскага рэнесансу. Эклектычная разнастайнасць стыляў эпохі выявілася ў мастацкай трактоўцы інтэр'ераў калідорна злучаных пакояў палаца (універсальная анфілада адыходзіць у мінулае). Акрамя гатычнага вестыбюля і залы меліся інтэр'еры раманскай, рэнесансавай, кітайскай, ракайльнай і арабскай трактоўкі [27]. Памяшканні былі абсталяваны арыгінальнай экзатычнай мэбляй, інкруставанай перламутрам і слановай косцю з Дамаску, а таксама персідскімі дыванамі. Мабыць, уладар палаца захапіўся «гатычнай» мэблевай абстаноўкай палаца Строганава ў Мар'іне пад Пецярбургам, выкананай у 1830-я гг. Бальная зала была вырашана ў стылі Людовіка XVI. Будуар меў насценныя люстры ў разных рамах, мастацкае афармленне салонаў выканана А. Бароўскім [28]. Акрамя стыльнай мэблі палацавыя інтэр'еры значна ўзбагачалі вырабы з бронзы (фірма Лапенскіх), венецыянскі крышталь, англійскі фаянс, французская парцэляна і найбагацейшая галерэя партрэтаў, у якой знаходзіліся карціны С. Бакаловіча, Г. Сямірадскага, копіі Караваджа, Айвазоўскага, Кандраценкі, І. Б. Лампі [29]. У час будаўніцтва палаца паркабудаўні-



180. Палац у в. Чырвоны Бераг

ком Ф. Шанёрам быў высаджаны новы парк у англійскім пейзажным стылі, за ім знаходзіліся пладовы сад і фазанавая ферма. У парку былі адкрытыя газоны, сажалкі. Гатычную стылявую аўру сядзібнаму комплексу стваралі ўязная брама і гаспадарчы двор з броварам, стайнямі, свірнамі, які быў вынесены за межы рэпрэзентатыўнай часткі сядзібы.

То што адбылося ў мастацка-стылявой трактоўцы Чырвонабярэжскага палаца можна люстэркава параўнаць з рэканструкцыяй архітэктарам Юзефам Губертам сярэдневяковага чэшскага замка Бойніцэ ў 1889–1908 гг. Яго ўладальнік граф Ян Пальфі ўвасобіў у ім свой дэвіз «Ad memoriam gloriae antiquae» (Ад памяці слава старажытнасці): будынку надаў рысы французскай сярэдневяковай готыкі, інтэр'ерам – усходнія і венецыянска-рэнесансныя матывы [30].

Каля руін старажытнага замка ў г. п. Любча паміж 1864 і 1870 гг. узнікае рамантычны міраж сярэднявечча: побач з вежай старажытнага замка быў узведзены мураваны палац у гатычна-замкавым стылі (зруйнаваны ў Першую сусветную вайну). Палац меў сіметрычна-восевую на-

растаючую да цэнтра кампазіцыйную пабудову: да цэнтральнага двухпавярховага корпуса па тарцах далучаліся аднапавярховыя крылы. Вуглы аб'ёмаў і цэнтральнага рызаліту адзначаліся гранёнымі вежачкамі з зубчастымі завяршэннямі. Рызаліты і тарцовыя фасады заканчваліся зубчастымі двухграннымі шчытамі з імітаванымі радамі амбразур-байніц.

Палац у в. Юрцава быў збудаваны князем Канстанцінам Любамірскім у 1860-х гг. Будынак больш нагадваў не рэпрэзентатыўную палацавую пабудову, а старажытны замак, асабліва з франтальнага боку. Яго суровая, амаль пазбаўленая краповак плоскасць рытмічна чляніла двума ярусамі стральчатых вокнаў, апяразвалася гатычна-рэнесансавым атыкам і аркатурным фрызам, фланкіравалася васьмігранымі вежамі, у мінулым завершанымі крэмальернымі парапетамі.

Вядома прыхільнасць мастакоў перыяду гістарызму да рамантызаванай старажытнасці, а таксама і іх непасрэдны ўплыў на фарміраванне шматстылля гэтага перыяду. Натуральна, што свае эстэтычныя прыярытэты яны імкнуліся ўвасобіць і ў сваім жыллі па ўласнай ініцыятыве і на ўласныя сродкі. Выдатны мастак І. Я. Рэпін, жадаючы ўнесці ў архітэктуру сваёй дачы Здраўнёва (в. Койтава) модны элемент замкавага дойлідства, узводзіць па свайму эскізу ў 1893 г. над драўляным будынкам гранёную вежу з крэмальерамі [31]. У гэты час у падобнай трактоўцы распрацоўваюцца ўзорныя праекты загарадных віл. Амаль квадратны ў плане драўляны будынак мастака завершаны васьмігранным бельведэрам з характэрным крапасным зубчастым парапетам. Вось што паведамляе мастак у 1893 г. у сваёй перапісцы: «У мяне зараз вельмі зручная, добрая, арыгінальная майстэрня. Дом таксама незвычайны па сваіх зручнасцях, арыгінальнасці і простай дзельнай вычварнасці. А вежа ў цэнтры выклікае ўсеагульнае здзіўленне» [32]. У лісце да В. В. Вяроўкінай І. Рэпін піша: «... задумаў ... паставіць вялікі раманскі камін...» – таксама характэрны сведак замілавання сярэдневяковай культурай [33]. Унутры дом быў размаляваны самім мастаком і яго сынам Юрыем. Тут Рэпін жыў з 1892 па 1900 г. і стварыў каля 40 карцін і малюнкаў. Маёнтак Здраўнёва быў куплены ў С. Яцкевіча на грошы за вядомую карціну «Запарожцы». У 1920-я гг. у ім знаходзілася мастацкая школа, якой кіравала дачка мастака Таццяна Ільінічна.

Формы неагатычнай архітэктуры В. Казлоўскі і А. Ненеўскі ў 1903 г. перанеслі ў праект сядзібы Аструвек непадалёку ад Гродна (зараз Беластоцкае ваяводства) [34]. У стылі рэтраспектыўнай готыкі ўзводзяць свае сядзібы Шлізні ў в. Вольна [35], граф Молі ў в. Залессе. У 1893 г. з выкарыстаннем элементаў готыкі пабудавана сядзіба Лефера ў в. Горкі (зруйнавана).

Асабліва «жахліва-непрыступны» выгляд надаецца ўязным брамам сядзібна-паркавых комплексаў. Асновай для стварэння шэрагу рэтраспектыўна-гатычных уязных збудаванняў паслужыла форма вялізнай стральчатай аркі. Уезды ў сядзібы часта выконваліся ў выглядзе ярусных,



181. «Хлебныя вароты» сядзібы Царыцына. Масква

«гатычна» вертыкальна накіраваных вежаў з шатровымі шпілямі. Іх верхнія ярусы звычайна прызначаліся для размяшчэння курантаў. У выглядзе дзвюх адасоблена пастаўленых цыліндрычных шатровых вежаў з вузкімі стральчатымі байніцамі вырашаны ўезд у сядзібу стацкіх саветнікаў К. і Г. Антановічаў-Чацвярцінскіх у г. Скідзель [36]. Брама ўзведзена ў 1898 г. з цэглы перад мостам праз р. Скідзялянка. Разам з ажурнай каванай рашоткай варот і дзвярнымі рашоткамі гэта лёгкае «экзатычнае» збудаванне ствараласа як упрыгожанне парка для надання яму рамантычнай гістарычнасці, налёту казачнага замілавання.

Падобны «фарпост» пры ўездзе ў сядзібу в. Старыя Пескі ўзведзены ў 1860-я гг. Вырашаны магутнай цаглянай крапасной сцяной з цэнтральным стральчатым арачным праездам і бакавымі цыліндрычнымі вежамі. У арке імітуецца старажытная крапасная герса – рашотка, якая апускаецца пры раптоўнай небяспецы. Завяршае збудаванне цяжкі зубчасты парапет. Лёгка ўбачыць адзіную кампазіцыйную аснову пескаўскай брамы і «Хлебных варот»



182. Брама сядзібы ў в. Старыя Пяскі

падмаскоўнай сядзібы Царыцына (арх. В. І. Бажэнаў, 1785 г.). Падобныя брамы ў вялікай колькасці ўзводзіліся ў XIX ст. у Англіі пры загарадных вілах, у архітэктуры якіх адчувалася рамантычная настальгія па «рыцарскіх часах». Пры сядзібе ў Старых Песках ёсць і другая, меншая, брама-вартоўня, якая вяла да алеі парка (таксама вырашана ў рэтраспектыўных гатычна-замкавых формах).

Падобныя малыя архітэктурныя формы адыгрываюць значна большую ролю ў стварэнні рамантычнага настрою сядзібна-паркавага комплексу, чым уяўляецца на першы погляд. Яны надаюць рэзідэнцыі тонкую гармонію і зладжанасць, лірычны настрой, таямнічасць і загадкавасць. Пагражальна непрыступнай уяўляецца надбрамная вежа з гадзіннікам сядзібы ў в. Дукора, праз шырокую арку якой дазваляўся ўезд у панскую рэзідэнцыю Аштарпаў. Шырокай стральчатай аркай вырашаны ўезды ў сядзібна-паркавыя комплексы ў вёсках Вялікая Ліпа, Станькава, Чырвоны Бераг, Прылукі, г. Косава.

Не маглі не набыць крапасны характар і агароджы сядзібна-паркавых комплексаў гэтага часу, ужо па сваёй сутнасці закліканыя выконваць ахоўную ролю. Цагляная сцяна-агароджа прысядзібнага парка ў в. Лукаўцы па вуглах мае круглыя ў сячэнні вежы-байніцы з шатровымі вярхамі. Трэба адзначыць, што ў гісторыі беларускага дойлідства крапасныя агароджы спрадвеку мелі шырокае распаўсюджванне ад невялікіх фальваркаў да магутных кляштараў. Гаспадарчы двор фальварка Адампаль пры палацава-паркавым комплексе Храптовічаў у в. Шчорсы ўзведзены ў другой палове XIX ст. з чырвонай цэглы і спланаваны ў выглядзе квадратнага замкавага карэ, акаймаванага высокімі магутнымі сценамі з вуглавымі круглымі вежамі.

Не толькі заходнееўрапейскія рыцарскія замкі з'яўляліся крыніцамі натхнення дойлідаў. Дастаткова крэпасцей і замкаў, «пакрытых» ваенна-гістарычнай славутасцю, нацыянальнай лёсаноснасцю было і на тэрыторыі Беларусі. Агульная зацікаўленасць сярэднявеччам і яго архітэктурнай спадчынай прымусіла звярнуцца да нацыянальнага мінулага і яго велічы. Не мог не звярнуць на сябе ўвагу вядомы помнік абарончага дойлідства Беларусі XIV ст. Белая вежа ў Камянцы. Уладальнікі рэпрэзентатыўных сядзіб і палацаў, адвольна размешчаных у акружэнні пейзажных паркаў, абавязкова жадаюць мець пры сваёй рэзідэнцыі «абарончы вартавы фарпост» наконт Белай вежы – пануючую ў архітэктурна-паркавым комплексе круглую вежу. Уладальнікі маёнтка ў в. Варняны Абрамовічы ў канцы XIX ст. узводзяць паркавы павільён у выглядзе цыліндрычнай вежы сурового крапаснога выгляду – адзіны архітэктурны элемент, які захаваўся ад некалі велічнага і вялізнага палацава-паркавага ансамбля. Выкладзеная цэглай маса вежы прарэзана адзіночнымі арачнымі вокнамі-байніцамі, уваход афармлены арачным парталам, выкладзеным рустам з вапняковых блокаў, – усё надае збудаванню архаічны выгляд.

Павільён у выглядзе «гатычнай» абарончай вежы захаваўся ў сядзібе

Ю. Бішэўскага ў г. п. Лынтупы. На беразе сажалкі насупраць палаца ў 1897 г. узведзена высокая цыліндрычная вежа крапаснога характару з вузкімі байніцамі, аркатурным поясам і шатром у завяршэнні, але не як абарончы фарпост ад навалы ворагаў, а як рамантычны паркавы павільён і адначасова воданапорная вежа. Аналагічная вежа, пабудаваная ў 1880 г., фарміруе рамантычны куток парка маёнтка Румлёва (зараз у межах Гродна, бульвар 60-годдзя Кастрычніка). Фактурна і калярова насычаная, архаічная па настрою бутавая муроўка вежы прарэзана толькі арачным уваходным парталам і адзіночнымі вузкімі акенцамі-байніцамі. Размяшчэнне вежы на стромкім беразе Нёмана, яе арганічная сувязь з навакольным ландшафтам навявае асацыяцыі з глыбокай старажытнасцю. Цыліндрычная шатровая вежа мелася ў парке сядзібы Віславухаў у в. Пярковічы [37]. Яна таксама выконвала функцыі вяндлярні, але мела больш лёгкі характар паркавага павільёна. Аналагічная вежа была ўзведзена побач з сядзібай Манюшкі ў в. Убель, адлюстраванай на малюнку Н. Орды 1860-х гг. [38]. «Гатычная» вежа ўзвышалася над паркам маёнтка Нясілоўскіх у в. Варонча [39]. Малюнак сядзібы ў в. Прылукі Н. Орды адлюстроўвае «гатычную» вежу, якая ўзвышалася побач з млынам. Вяндлярні ў выглядзе гатычнай вежы былі збудаваны ў сядзібах вёсак Дабраўляны і Шчорсы.

Як і ў горадабудаўніцтве, уплыў новай архітэктурнасці адбіваецца на арганізацыі сядзібна-паркавага ансамбля, у характары пастаноўкі паркавых павільёнаў. Цэнтральны





183. «Гатычныя» вежы-павільёны сядзіб у в. Варняны і г. п. Лынтупы

і аддаленыя ад яго элементы сядзібнага комплексу ўступаюць у «дэмакратычнае» ўзаемадзеянне як роўныя па значнасці і стылістыцы (пейзажный прынцып арганізацыі ансамбля). Асабліва важная роля ў гэтым працэссе надаецца сядзібным культавым збудаванням.

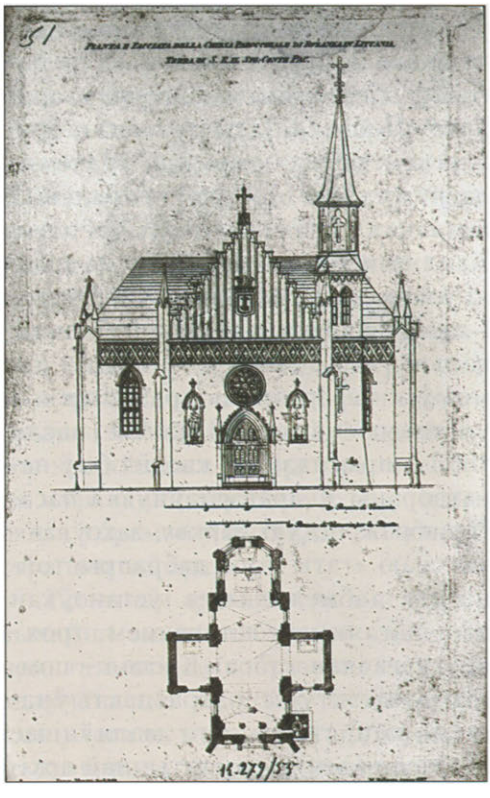
Новы архітэктурна-стылявы напрамак рэтраспектыўнай готыкі праходзіць апрабаванне перш за ўсё ў капліцах-пахавальнях, у ціхіх паркавых кутках палацава-сядзібных шляхецкіх рэзідэнцый. Раней было прынята ўзводзіць у іх паркавым асяроддзі класіцыстычныя святынікапліцы. Але паступова ад грэкарымскай культуры ўвага арыстакратаў-эстэтаў пераключаецца на заходнееўрапейскую касцельную готыку, з якой звязваецца праяўленне рамантычнага погляду на архітэктуру ў процівагу былому прагматычнаму і утылітарнаму класіцызму. Для рэтраспектыўна-гатычнай архітэктуры капліц характэрны складаны сілуэт, багацце дэкаратыўных форм: вежачкі, купалкі, сігнатуркі, парталы, фрызы, маёлікавыя ўстаўкі (капліцы ў вёсках Малькавічы, Калбы, Дурынічы).

Дойліды чэрпаюць з розных крыніц мноства гісторыка-архітэктурных узораў. Але архітэктары не шукалі прататыпаў для стварэння цэльнай ідэнтычнай будоўлі, а запазычвалі характэрныя ўражваючыя дэталі, арыгінальныя кампазіцыйныя спалучэнні аб'ёмаў і элементаў, з якіх маглі б скласці эфектную цэласць, дасягнуць уражання старажытнасці, адпаведнага патрабаванням рамантычнага густу. З другога боку, яны не задумваліся над паходжаннем гэтых элементаў, часам іх узнікнення, абумоўленасцю матываў, што прыводзіла да з'яўлення архітэктурных твораў, не заўсёды стылёва цэльных, але арыгінальных і непаўторных. Запазычаныя з розных крыніц архітэктурныя матывы перапляталіся ў фантазіі аўтараў у своеасаблівы архітэктурна-стылявы сімбіёз. Гэта была архітэктура не гістарычна навуковая, а выдуманая, яе мэтай было стварэнне эфекта нечаканасці і выпадковасці, уражання змрочнай таямнічасці, рамантычнай настальгічнасці.

Гатычнае мастацкае мысленне, якое ўвасобілася ў манументальных будынках, з няменшай яркасцю адлюстроўваецца ў архітэктуры малых форм, пакінуўшы незабыўны адбітак на рамантычна-настальгічным вобліку памешчыцкіх сядзібна-паркавых комплексаў Беларусі. Узвядзенне мемарыяльных капліц у духе сярэдневяковай даўніны абумоўлівалася цягай і любоўю арыстакратыі таго часу да таямнічага і фантастычнага. «Готыка» ў малых архітэктурных формах сядзібна-паркавых комплексаў Беларусі сімвалізавала імкненне да сцвярджэння індывідуальнага духоўнага свету іх уладальнікаў, да пошукаў высокіх маральных ідэалаў, да свабоды ад агульнапрынятых эстэтычных норм, да камернасці, інтымнасці архітэктурнага асяроддзя памешчыцкай рэзідэнцыі. «Стыль... Гатычны – манумент, паэзія, думка..., адносіцца да яго (чалавека. – *А. К.*) патрабаванняў маральнасці», – разважае П. Я. Чаадаеў [40]. Схільнасць да элегічнага смутку, светлай памяці, таямнічасці была характэрнай і для лі-



184. Петра-Паўлаўскі касцёл у в. Ражанка. Агульны выгляд і праект Х. М. Марконі 1827 г.



таратурнай творчасці гэтага перыяду. Найбольш распаўсюджанай гатычнай мастацка-стылявой трактоўкай вызначаецца асобны тып культавай пабудовы – капліца-пахавальня. Узводзіліся яны ў зацішных кутках прысядзібных пейзажных паркаў, ствараючы разам з панегірычнымі эпітафіямі на помніках своеасаблівую аўру старажытнасці. Звычайна яны атрымлівалі інтымны, камерны, амаль павільённы характар, задавальняючы захапленне меланхалічнай сузіральнасцю. І калі ў другой палове XIX ст. існавала жорсткае вета на будаўніцтва прыходскіх касцёлаў, дык ў прыватнаўласніцкіх маёнтках гэты «мараторый» не дзейнічаў. Напрыклад, у 1881 г. уладамі дазволены рамонт могілкавай капліцы ў в. Дзятлавічы – уладанні памешчыка С. Стравінскага [41].

Але хутка першапачатковая базлівасць дойлідаў мінуе і готыка «прыходзіць» у паўнацэнны жывы рух. Абвяшчаючы адмову ад абавязковага падабенства антычнасці, архітэктары-рамантыкі яшчэ ў першай трэці XIX ст. пакідаюць за сабой поўную творчую свабоду ў выбары мастацкіх форм. Гармонію, прыгажосць і веліч гатычнага мастацтва адкрывае для сябе найбольш

таленавіты ў гэтым стылявым напрамку польскі дойлід Х. Марконі. Узведзены ім у «экзатычным стылі» ў 1827 г. Петра-Паўлаўскі касцёл у в. Ражанка можна лічыць адным з першых «гатычна» цэласных будынкаў на Беларусі [42]. Работы ажыццяўляліся па заказу сенатара Каралеўства Польскага Л. Паца. Кампактная пабудова кампазіцыі, ажурная пластыка фасадаў, гарманічная сувязь з ландшафтам характарызуюць касцёл як яркі помнік рэтраспектыўна-гатычнага стылю. Аднанефавы крыжападобны ў плане храм з больш нізкімі пяцігранай апсідай і крыламі трансепта. Тарцы высокіх двухсхільных дахаў над нефам і крыламі трансепта закрыты ступеньчатымі шчытамі. Да бакавых сцен асноўнага аб'ёму далучаны дзве прамавугольныя ў плане капліцы. Да паўднёва-заходняга вугла нефа асіметрычна прыбудавана трох'ярусная вежа (васьмярык на двух чацверыках), накрытая васьмігранным спічастым шатром, да нефа з паўночнага боку далучана невялікая сакрысція. Вуглы асноўнага аб'ёму ўмацаваны контрфорсамі і завершаны дэкаратыўнымі вежачкамі. Вокны высокія, стральчатыя, з узорыстымі вітражамі. У цэнтры галоўнага фасада – круглае акно-ружа, вышэй – арнаментальны пояс і шчыт. Галоўны ўваход аформлены перспектыўным парталам, па баках якога знаходзяцца стральчатыя нішы са скульптурамі святых Пятра і Паўла (не захаваліся). Аздобу фасада дапаўняюць вузкія плоскія нішы з трохлопасцевымі арачнымі завяршэннямі і ляпны герб. Маляўнічасць будынку надае спалучэнне цёмнага паліхромнага фона бутавай муроўкі і пабеленых элементаў дэкору: ліштваў, цяг, аркатур. Пластыку інтэр'ера ўзмацняюць спляценні ляпных гуртаў на цыліндрычным скляпенні нефа і крыжовых – крылаў трансепта. Гэты ж архітэктар праектуе ў 1845 г. у падобнай мастацка-стылявой трактоўцы прысядзібную капліцу ў в. Гародна замест «састарэлай» папярэдняй пабудовы ў стылі ракако [43].

Прысядзібная капліца-пахавальня ў в. Райца, як і ўсе будынкі гэтага тыпу і гэтага перыяду, размешчана ў аддаленым кутку пейзажнага парку, у яго мемарыяльнай зоне, на пагорку, абнесеным мураванай агароджай. Побач была пастаўлена старажытная медная гармата, знаходзілася некалькі помнікаў на радавых могілках уладальнікаў маёнтка. Капліца пабудавана ў 1817 г. на сродкі ўладальніка сядзібы Ф. Раецкага і прызначалася для радовай пахавальні [44]. У 1830-я гг. Раецкі адмовіўся перарабляць храм у грэкауніяцкую царкву [45]. Але пасля 1863 г. прысядзібны касцёл быў ператвораны ў праваслаўную Спаса-Праабражэнскую царкву, захоўваючы сваю «гатычную дабрапрыстойнасць» (абмежаваліся ўстаноўкай пад цагляным скляпеннем трох'яруснага іканастаса). Касцёл – помнік архітэктуры рэтраспектыўнагатычнага стылю, яго маляўнічае аблічча навеяна рамантычнай архітэктурай сярэдневяковага ўмацаванага замка. Прадаўгаваты прамавугольны будынак, на галоўным фасадзе якога ўзвышаецца магутная чатырохгранная вежа з зубчастым крэмальерным парапетам і аркатур-

ным фрызам; над вежай – алебастравая скульптура Маці Божай, а на франтальнай грані – гадзіннік-куранты – філасофскі сімвал вечнасці і тленнасці жыцця. Галоўны ўваход у выглядзе стральчатай аркі і такой жа формы акно хораў над ім аб'яднаны агульным высокім стральчатым парталам. Вышэй размешчана акно-ружа, а над ім – арачны праём яруса-звона, які афармлены гатычнай аркай. Бакавыя фасады расчлянёны ступеньчатымі контрфорсамі, выкладзенымі з буйных бутавых валуноў. Метровыя сцены касцёла з бутавага каменя і моцна абпаленай цэглы разам з калісьці медным дахам стваралі насычаны паліхромны цёплы каларыт. На яго фоне вылучаюцца пабеленыя элементы архітэктурнага дэкору: стральчатыя нішы, аркатурныя паясы, парталы ўваходаў. Зала храма перакрыта цагляным стральчатым скляпеннем, нартэкс – цыліндрычнымі. Пад храмам – скляпеністая крыпта, у якой знаходзіліся пахаванні самога фундатара і членаў яго сям'і. У падножжы касцельнага пагорку размешчана мураваная двухпавярховая плябанія з брамай у выглядзе гатычнай стральчатай аркі.

Гатычная архітэктура з яе надзвычайна эмацыянальным уздзеяннем, таямнічым вобразным строем, адлучанасцю ад усяго нязменнага і мінулага як мага лепш адпавядала маральным і творчым пошукам рамантызму, які знайшоў у ёй невычарпальную крыніцу мастацкіх асацыяцый. Непараўнальны па сваёй творчай лёгкасці і эфімернасці, якія дасягаліся графічнай структурнасцю архітэктуры, дойлід Густаў Схахт

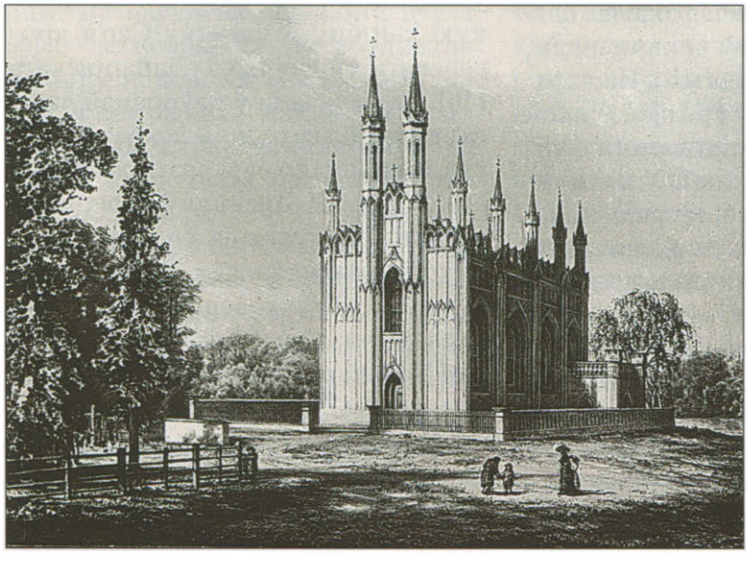


185. Варварынская царква ў в. Райца

узводзіць у 1852–1857 гг. прысядзібную капліцу ў маёнтку Сар'я дрысенскага маршалка І. Лапацінскага [46]. Размешчана ў паўночнай часткі вёскі, на заходняй ускраіне панскага палацава-паркавага комплексу. Жорсткая лінейная графічнасць эфектна спалучаецца з пейзажна-маляўнічым асяроддзем лесапаркавага масіву. З'яўлялася радавой пахавальняй уладальнікаў вёскі. У 1865 г. канфіскавана «па прычыне яе прыгажосці» (?) і перададзена праваслаўным. Ярка-чырвонае цаглянае збудаванне – адзін з найбольш выразных узораў архітэктуры рэтраспектыўнай готыкі. Вырашана прамавугольным ў плане аб'ёмам з пяцігранай апсідай і дзвюма невялікімі сакрысціямі. Дойлід насычае пабудову струменістай вертыкальнай дынамікай, узнятай эмацыя-

нальнасцю. Кампазіцыя галоўнага фасада трохчасткавая, цэнтральную частку завяршаюць дзве шатровыя вежачкі на пяцігранных контрфорсах-пілонах. Да дасягнення ўражання паветранай лёгкасці будынка, яго накіраванасці ў вышыню прыводзіць складанасць і здробненасць фасадных плоскасцей вертыкальнай штрыхоўкай архітэктурных абломаў, што стварае мудрагелістую гульню святлоценявых эфектаў. Сцены па перыметры ўмацаваны 12 лапаткамі з вежамі-фіяламі, апяразаны аркатурным паяском і скразной востразубчастай аркадай-парапетам. «Рэймскія» вокны ў выглядзе высокіх стральчатых арак з круглай «ружай» паміж імі акаймаваны прафіляванымі ліштвамі. Унутры асноўнае памяшканне перакрыта крыжовымі скляпеннямі, якія пакрыты ажурнай вуаллю ляпных нервюр; дзве калоны падтрымліваюць хоры з аркатурным парапетам. Кампактная пабудова прасторавай кампазіцыі, графічная штрыхоўка фасадаў робяць помнік адным з нешматлікіх узораў адраджэння высокай «палымянай» готыкі. У нейкай меры ўражанне ад храма перадае захапленне





186. Прысядзібная капліца ў в. Сар'я. Сучасны выгляд і малюнак Н. Орды

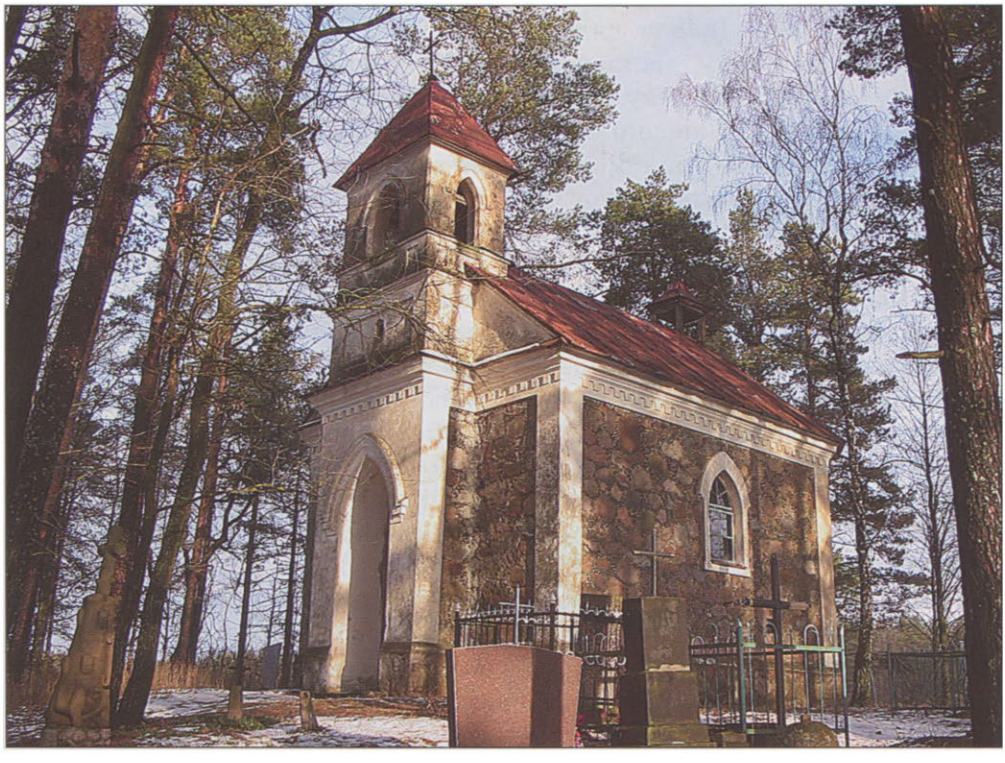
А. Бурава гатычнай архітэктурай, «якая пераадолела вагу камення і амаль пераадолела фізічнае адчуванне матэрыяльнасці формы. Формы, што пераходзіць у гук, – уздзеянне архітэктуры, якая перайшла па той бок свайго матэрыяльнага існавання і падаўляе сваёй бязважкасцю» [47].

Узор рамантычнага праламлення гатычнага дойлідства – больш буйная па маштабу капліца-пахавальня ў в. Заказель – з'яўлялася маўзалеем рода Ажэшкаў, які спрадвеку валодаў гэтым маёнткам да 1865 г. [48]. У 1845–1848 гг. сядзіба належыла памешчыку, адстаўному паручыку Каліксту Ажэшку – сыну Нікадзіма Ажэшкі, а апошні атрымаў яе ў спадчыну ад сваіх продкаў [49]. Потым маёнтак перайшоў да графіні Бабрынскай, ад якой – у рукі Весялоўскіх і апошняга ўладальніка (да 1939 г.) К. Талочкі. Капліца пабудавана ў 1839 г. [50] на ўзгорку паўднёва-заходняй ускраіны сядзібнага комплексу, у пейзажным парку, у акружэнні санлівых, пакрытых раскай сажалак. Мясцовае паданне звязвае яе з імем польскай пісьменніцы-дэмакраткі Э. Ажэшкі (жыла ў суседнім фальварку Людзвінова з 1858 па 1864 г.), якая быццам бы хавала ў ёй аднаго з кіраўнікоў паўстання 1863 г. генерала Р. Траўгута пасля разгрома яго атрада. З 1867 г. вядзецца ўзмоцненая барацьба за пераабсталяванне капліцы ў праваслаўную царкву, прыхаджане суседняй Валавельскай царквы бяруцца на ўласныя сродкі ажыццявіць неабходныя работы [51]. Малодшаму інжынеру Чэкмасаву даручаецца зняць план капліцы і спраектаваць іканастас [52]. Але канцылярыя гродзенскага губернатара ў лістападзе 1868 г. загадвае перадаць капліцу памешчыцы Ажэшка для перабудовы яе ў надмагільны помнік з дазволу галоўнага начальніка Краю М. М. Мураўёва [53].

Архітэктура помніка дэманструе рэтраспектыўна-гатычны мастацка-стылявы напрамак. Пакінуўшы супярэчлівыя мастацтвазнаўчыя філасофстваванні, гэты будынак проста прымушае здзіўляцца і захапляцца гармоніяй спаяных у адзінае частак: вежаў, дэкору, скульптуры. Арыгінальнае, не маючае аналагаў цэнтрычнае квадратнае ў плане збудаванне накрыта востравугольнымі двухсхільнымі дахамі, скрыжаванне якіх адзначана высокім чатырохгранным шатром з гранёным шпілем і гатычным крыжам у завяршэнні. Стракатасць сілуэту і вертыкальную накіраванасць прасторавай кампазіцыі надаюць вуглавыя падвойныя фіялы, паміж якімі ў гатычных парталах (мастацкае чыгуннае ліццё) размешчаны скульптуры евангелістаў. Фасады насычана крапаваны згрупаванымі па вуглах контрфорсамі-пілонамі, слаістымі стральчатымі і трохлопасцевымі нішамі. Стральчаты ўваходны партал дэкарыраваны ўверсе круглымі гербамі Ажэшкаў (мастацкае чыгуннае ліццё). Крохкая архітэктурная дэкарацыя, мноства выцягнутых па вертыкалі стральчатых і трохлопасцевых нішаў надаюць будынку лёгкасць, а гульня светлаценяў на фасадах выклікае адчуванне вібрацыі архітэктурных форм. Каларыстычнае багацце будынка стварала высакаякасная «адкрытая» цагляная муроўка,



187. «Гатычныя» капліцы сядзіб у вёсках Заказель і Падневічы



меднае пакрыццё дахаў, пабелка элементаў дэкору. У сярэдневяковай архітэктуры няма аналагаў гэтаму будынку, але «палымяная готыка» тут настолькі выразная, што амаль немагчыма паверыць у яго адносна нядаўняе паходжанне. Гэта, безумоўна, твор сапраўдных прафесіяналаў у сваёй справе.

Уражанне ад гэтага «нотр-дама» яшчэ больш узмацняецца, калі трапляеш у залу, быццам зорным небам

перакрытую крышталічным нервюрным скляпеннем, такім лёгкім і ажурным, што над залай, здаецца, не цаглянае важкае перакрыцце, а паветраная карункавая вуаль-павуціна. У вуглавых стральчатых нішах знаходзіліся скульптурныя выявы евангелістаў (не захаваліся). Стральчатыя вокны і люкарны з кратамі гатычнага арнаментальнага малюнка запаўняліся каляровымі вітражамі. Апошнія з'яўляліся адным з асноўных сродкаў мастацкага ўздзеяння інтэр'ера, нараджаючы разам з вертыкалізмам вуглавых нішаў і пілонаў асаблівую светлавую вясёлкавую стыхію, ствараючы рэдкі па сваёй цэласнасці, чысціні і моцы настрой духоўнай ўзвышанасці. Пад капліцай – склеп-пахавальня, куды вядуць сходы ў цэнтры залы. Іх цёмны правал – сімвалічнае сцвярджэнне глыбіннай сувязі паміж мінулым і будучынёй, небам і зямлёй, раем і пеклам.

У адным ключы з сар'яўскай была выканана капліца-пахавальня ў сядзібе Ухвішча, якая па задуме фундатара павінна была нагадваць сярэдневяковы касцёл св. Ганны ў Вільні [54]. «Гатычная» капліца св. Тадэвуша стаяла ў парку на высокім пагорку. Фундавана ў 1861 г. уладальнікам маёнтка А. Любенскім і яго сястрой А. Івашэўскай [55]. Архітэктура мураванага будынка была вырашана ў стылі рэтраспектыўнай готыкі. Уяўляла сабой прамавугольны аб'ём з пяціграннай апсідай і сакрысціямі. Над галоўным фасадам узносілася высокая васьмерыковая вежа-званіца са шпілем. Стракаты сілуэт будынка фарміравалі шматлікія вастраверхія фіялы, вертыкальную дынамічную накіраванасць кампазіцыі надавалі стральчатыя нішы і вокны. На чырвоным фоне цаглянай муроўкі вылучаліся пабеленыя элементы архітэктурнай пластыкі: ажурны аркатурны фрыз, фіялы прасценачных контрфорсаў, ліштвы стральчатых вокнаў. Галоўны фасад быў фланкіраваны гранёнымі пілонамі са шпілямі. У галоўным алтары вісеў абраз св. Тадэвуша, а ў склепе знаходзіліся пахаванні роду ўладальнікаў. Помнік з белага мармуру ўвекавечваў памяць Адэлі Сялявы, а з чорнага – Эльвіры Мікульскай, дачкі Любенскага.

Мемарыяльная капліца на могілках у в. Падневічы пабудавана ў 1852 г. з бутавага каменя як радавая пахавальня мясцовых памешчыкаў Жаброўскіх. Капліца – узор рэтраспектыўна-гатычнай архітэктуры. Кампактны прамавугольны ў плане адназалавы будынак з яруснай чацверыковай шатровай званіцай на галоўным фасадзе. Двухсхільны дах з невялікімі вальмамі над алтарнай часткай завершаны чатырохслуповай вежачкай з увагнутым шатром. Алтарная сцяна вызначана невялікімі скосамі вуглоў будынка. Уваход размешчаны ў глыбокай нішы першага яруса званіцы і вырашаны, як і вокны капліцы, спічастым праёмам. На паліхромнай бутавай муроўцы сцен вылучаюцца пабеленыя дэталі архітэктурнага дэкору: лапаткі, ліштвы аконных праёмаў, прафіляваны карніз з сухарыкамі. Унутраная прастора перакрыта цыліндрычным скляпеннем з падпружнымі аркамі і люнетамі. Атынкаваныя сцены крапаваны пілястрамі, над якімі па перымет-



188. «Гатычныя» капліцы сядзіб у вёсках Ракаў і Вязынь

ры залы праходзіць прафіляваны карніз.

Капліца-пахавальня генерал-маёра А. А. Русау (1834–1895 гг.) на вайсковых могілках у Гродне (вул. Белуша) узведзена ў 1896 г. у рэтраспектыўна-гатычным стылі. Цэнтрычная квадратная ў плане цагляная пабудова накрыта чатырохгранным чарапічным шатром з дахавымі вокнамі сярод лускаватага пакрыцця граняў. Фасадныя грані прарэзаны стральчатымі вокнамі і завершаны двухграннымі шчытамі з крэмальернымі фрызамі, круглымі разеткамі з гатычным спляценнем кратаў, крыжамі на пастаментах. Вуглы цэнтрычнага аб'ёму ўмацаваны двухступеньчатымі контрфорсамі-пілонамі, завершанымі чатырохграннымі шатровымі фіяламі. Стральчаты ўваходны партал з каванымі дзвярыма, як і аконныя ліштвы, мае перспектыўны выгляд. Архітэктурныя абломы (выкружкі, карнізы, цягі, нішы) эфектна выкананы сродкамі высакаякаснай мастацкай цаглянай муроўкі. Унутры на алтарнай сцяне ўмуравана чыгунная мемарыяльная пліта. Камора капліцы



перакрыта сферычным скляпеннем, сцены крапаваны арачнымі нішамі.

Спалучэнне класіцызму з раннімі праявамі гатычнай рэтраспекцыі адбылося ў архітэктуры могілкавай Ганнінскай капліцы ў в. Ракаў, пабудаванай у 1830 г. Кампактнае прамавугольнае ў плане збудаванне з паўкруглай апсідай накрыта двухсхільным дахам. Стылізаваныя элементы готыкі выкарыстаны на галоўным фасадзе, завершаным трохвугольным франтонам з чацверыковай сігнатуркай у завяршэнні і вуглавымі пінаклямі; тымпан франтона вылучаны круглай люкарнай-ружай, а карніз расчлянёны стральчатай аркай уваходнага партала. Сцены аздоблены гранёнымі пілонамі (вуглавыя завершаны пінаклямі). Галоўны фасад вылучаны паўцыркульным уваходным парталам, бакавыя – расчлянёны пілястрамі ў прасценках паўцыркульных вокнаў.

У другой палове XIX ст. (да 1878 г.) сярод сядзібна-паркавага ансамбля С. Багданкевіча ў в. Вязынь узведзена радавая капліца-пахавальня – рэтраспектыўна-гатычная архітэктурная мініяцюра – неад'емны элемент рамантычнага прысядзібнага парка [56]. Яна вырашана ўзнятым на высокі цокаль прамавугольным аб'ёмам з пяціграннай апсідай. З арсенала сярэдневяковай готыкі выкарыстаны ступеньчатыя контрфорсы, аркатурныя фрызы, стральчатыя аконныя праёмы, выкладзеныя з часаных вапняковых квадраў. Гатычную аўру інтэр'еру надаюць зорчатыя скляпенні залы і апсіды.

Размешчаныя парай капліцы на могілках у г. п. Сапоцкін узведзены як фамільныя пахавальні ўладароў маёнтка ў другой палове XIX ст. у стылі рэтраспектыўнай готыкі. Капліца 1868 г. пабудавана на ўшанаванне пахаванай тут Ю. Дзяконьскай. Кампактны прамавугольны ў плане будынак накрыты «гатычным» стромкім двухсхільным дахам, трохвугольны шчыт якога на галоўным фасадзе завершаны чатырохгранней сігнатуркай з пакатым пакрыццём. Уваход і ніша над ім, бакавыя аконныя праёмы вырашаны стральчатымі аркамі. Сцены атынкаваны з украпаваннем дробнага друзу, на шэрым фоне якога вылучаюцца пабеленыя вертыкальныя і гарызантальныя цягі, ліштвы праёмаў.

Суседняя капліца, мяркуючы па ўмураванай мемарыяльнай дошцы, пабудавана на ўшанаванне пахаванага тут Ю. Гурскага ў 1873 г. Уяўляе сабой прамавугольны ў плане кампактны мураваны аб'ём пад двухсхільным дахам. Галоўны фасад завершаны трапецападобным шчытам з вуглавымі васьмігранными шатровымі вежачкамі-фіяламі і крапаваны слаістымі арачнымі нішамі. Стральчаты праём галоўнага ўвахода фланкіраваны і завершаны эдыкуламі, у верхняй з якіх размешчана скульптура «Укрыжаванне». Бакавыя фасады расчлянёны чатырма стральчатымі аконнымі праёмамі. Унутры капліца перакрыта плоскай драўлянай столлю на падугах, што пазбаўляе інтэр'ер гатычнага вертыкалізму. Не адпавядае вонкавай архітэктуры і алтарная сцяна ў інтэр'еры, якая дэкарыравана класіцыстычным плоскім чатырохпілястравым порцікам з трохвугольным франтонам. Такім чынам, у архітэктуры капліц

відавочна няведанне іх будаўнікамі тонкасцей сярэдневяковай готыкі, з арсенала якой выкарыстана толькі элементарная стральчатая арка.

Надзвычай прыгожа размешчана ў ландшафце фамільная капліца-пахавальня ў маёнтку Багушэвічы. Пабудавана ў сярэдзіне XIX ст. як сямейная пахавальня буйнейшых землеўладальнікаў у акрузе Свентаржэцкіх, да якіх маёнтак трапіў ад графа Завішы. Капліца ўваходзіла ў склад іх раскошнага сядзібна-паркавага ансамбля, які належыў ім да 1863 г. і быў спалены па загаду губернатара М. Мураўёва як маёмасць кіраўніка паўстання на Ігуменшчыне Свентаржэцкага. Такая выключная мера пакарання выкарыстана ў выніку павешання мясцовага праваслаўнага святара Данііла Канапасевіча [57] і наогул жорсткасці уладальнікаў да сваіх прыгонных (пазбаўленыя загатоўкі дроў на зіму сяляне былі вымушаны спаліць свае хаты і пакінуць роднае жытло [58]). У 1875 г. маёнтак падараваны імператарам Аляксандрам II Шалгунову, а храм пераасвячоны ў прыпісную праваслаўную царкву.

Размешчаная насупраць палаца багушэвіцкая каталіцкая святыня ўваходзіла ў склад архітэктурнага палацава-паркавага ансамбля як завяршальны элемент яго параднага курданёра. Адначасова яна фарміравала лірычна-паэтычны куток парку, маляўніча створаны на тэрыторыі старажытнага гарадзішча, узнятага на левым беразе р. Уса. Глыбока эмацыянальнаму ўспрыманню готыкі садзейнічала рамантычнае імкненне адхіліцца ад змрочнай рэчаіснасці ў містычнае асяроддзе таямнічага кутка старасвецкага парка: «...дадайце да таго кучу ўспамінаў і ўсе прыналежнасці працякаючага і сучаснага, якія тоўпяцца каля гэтых помнікаў і акаймоўваюць іх усімі зачараваннямі, якія жывяць летуценнасць; тады зразумееце вы, у чым заключаецца прыгажосць гэтых помнікаў» [59]. Наведаўшы гэты куток беларускай прыроды і гісторыі, яшчэ раз пераконваешся, наколькі важна для архітэктуры будынка яго арганічная сувязь з навакольным ландшафтам, а таксама ў тым, што дойліды XIX ст. імкнуліся ўлічваць рэальную сітуацыю будаўнічай пляцоўкі, тактычна, арганічна і недакучліва «ўводзіць» свае творы ў ландшафт. Тут і «падтрымка» вертыкальнай накіраванасці будынка ўзвышаным гарадзішчам, і эфектнае адлюстраванне ў воднай гладзі.

Капліца – помнік архітэктуры рэтраспектыўна-гатычнага стылю. Цэнтрычны шасцігранны ў плане будынак мае вертыкальна накіраваную кампазіцыю. З заходняга боку да яго далучаецца прамавугольная апсіда, з усходняга – прытвор са стральчатым уваходным парталам. Па вуглах – масіўныя контрфорсы, завершаныя фіяламі. На перакрыжаванні двухсхільных дахаў узвышаецца зграбная шасцігранная вежачка са стральчатымі праёмамі і шатровым завяршэннем. Сцены прарэзаны стральчатымі вокнамі, сціплы дэкор абмежаваны аркатурным фрызам. Звяртаюць на сябе ўвагу драўляныя філянговыя дзверы стральчатага ўваходнага партала: на разных філёнгах – выявы мудрагеліста сплеценых вензеляў,

ракавін, разетак, лісця і галінак аканту. Кампактная ўнутраная прастора храма перакрыта зорчатым скляпеннем. Над уваходам – хоры з чыгуннай ажурнай агароджай, на якія вядзе вузкая бакавая лесвіца. Пад касцёлам размешчана крыпта з пахаваннямі Свентаржэцкіх.

У трактоўцы прысядзібных капліц архітэктары не адмаўляюцца ад кананічнай сіметрычна-восевай кампаноўкі франтальнага фасада. Для яго характэрна імкненне да вертыкальнай восі сіметрыі, да яе акцэнтавання шпілепадобнымі вежамі, фіяламі, ступеньчатымі шчытамі. Фамільная капліца-пахавальня ў рэтрагатычным стылі ўзведзена ў сядзібе в. Грушаўка ў канцы XIX ст. у духе мініяцюрнага гатычнага храма. Галоўны фасад кампактнай прамавугольнай у плане з трохграннай алтарнай часткай пабудовы вырашаны плоскаснай сцяной з двухгранным, дэкарыраваным вуглавымі фіяламі шчытам, бакавымі контрфорсамі і перспектыўным уваходным парталам па цэнтры, скапіраваным з касцёла св. Кацярыны ў Кракаве (да 1426 г.). Бакавыя стральчатыя вокны з гатычнымі кратамі запаўняліся каляровымі вітражамі – абавязковым атрыбутам гатычнага храма, вітражнае мастацтва якога дасягнула апагея ў XIII ст. Інтэр'ер, як і ў іншых падобных неагатычных збудаваннях (сядзібы Сар'я, Заказель), упрыгожаны спляценнямі рэбраў-нервюр скляпеністага перакрыцця. У адзіны архітэктурна-стылявы ансамбль арганічна ўпісана стральчатая брама і агароджа каплічнага цвінтара, крапаваная стральчатымі нішамі і аркатурай.





189. Капліцы ў вёсках Сапоцкін і Грушаўка

Неагатычная капліца ў в. Вязынь пабудавана на мяжы XIX–XX стст. з цэглы; існавала да Другой сусветнай вайны (вядома па фотаздымку Я. Балзункевіча пачатку XX ст.). Невялікі храм уяўляў сабой кампактны прамавугольны ў плане аб'ём пад двухсхільным дахам. Франтальны фасад вылучаўся вялікім стральчатым уваходным парталам і акном-ружай над ім. Двухсхільны шчыт фасада па вуглах завяршалі гранёныя шатровыя фіялы, апяразваў арнаментальны фрыз. Белакаменныя бакавыя фасады рытмічна чляніліся вузкімі стральчатымі вокнамі.

Сціплая капліца-пахавальня ўпрыгожвае ўскраіну сядзібна-паркавага комплексу Панямунь пад Гродна, «дзе цячэ бурлівы Неман». Фарміраванне сядзібы адносіцца да сярэдзіны XVIII ст., да часу праўлення апошняга польскага караля Станіслава Аўгуста Панятоўскага (гэта загарадная рэзідэнцыя з'яўлялася любімым месцам яго прагулак). Пакінуўшы трон, ён яшчэ раз 19 жніўня 1795 г., у час апошняга падзелу Рэчы Паспалітай, наведаў гэтую маляўнічую мясціну разам з М. В. Рэпніным і Валконскім [60]. Дакладная дата пабудовы не высветлена. Вядома толькі, што ў 1867 г. яна пераасвячона ў праваслаўную царкву [61]. У даведачнай літаратуры адзначаецца ў 1881 г. [62]. А характар архітэктуры не дазваляе датаваць будынак раней 1850-х гг., калі маёнткам валодаў гродзенскі павятовы прадвадзіцель дваранства памешчык Р. Ляхніцкі [63]. Пазней сядзіба належыла памешчыку М. Халявінскаму [64], у пачатку XX ст. уладальнікамі былі князі Друцкія-Любецкія [65]. Помнік архітэктуры рэтраспектыўна-гатычнага стылю ўяўляе сабой мураваную культавую пабудову з элементарнай прамавугольнай формай плана без традыцыйнай гранёнай апсіды і двухсхільным дахам. Над галоўным фасадам у яго ўрэзана двух'ярусная (васьмярык на чацверыку) шатровая званіца са стральчатымі прасветамі. Уваход вырашаны высокім спічастым парталам з драўлянымі дзвярыма з «гатычнымі» філёнгамі. Аналагічнай формы аконныя праёмы ў прафіляваных ліштвах рытмічна падзяляюць бакавыя плоскасныя фасады, апяразаныя тонкапрафіляваным карнізам. Гатычны характар інтэр'еру надае напружанае стральчатае скляпенне. Пад падлогай размешчаны склеп для пахаванняў.

Падобная, амаль ідэнтычная капліца-пахавальня ўзведзена паміж 1840–1850 гг. на паўночна-заходняй ускраіне в. Кузьмічы. Як і многія іншыя, яна была пераасвячона пасля 1863 г. у праваслаўную царкву Аляксандра Неўскага, але захавала рэтраспектыўна-гатычную трактоўку. Прамавугольны ў плане цагляны і атынкаваны храм на галоўным фасадзе завершаны двухгранным шчытам. Над ім – невысокая аднаярусная шатровая званіца з арачным прасветам – спадчына рэканструкцыі пад царкву, стылёва не звязаная з архітэктурай будынка. Як і ў панямуньскай капліцы, уваход афармлены стральчатым парталам, такой жа формы вялізнымі вокнамі члянёны трохвосевыя бакавыя фасады, апяразаныя карнізам простага про-

філю. Унутры наведвальнік трапляе ў засень галерэі хораў, падтрыманых двума слупамі, потым – пад стральчатае нервюрнае скляпенне зоркавага малюнка, за вытанчанасцю і крохкасцю якога хаваецца сапраўдная важкасць мураванага скляпення, вонкавая масіўнасць, грувасткасць і элементарная геаметрычнасць самога будынка.

На ўскраіне старажытнага палацава-паркавага ансамбля выхадца з Італіі графа Н. Манузі ў в. Бяльмонты яго апошні ўладальнік граф Плятар у 1858 г. узводзіць на могілках фамільную капліцу-пахавальню (вясковы касцёл пабудаваны ўладальнікамі Хілзенамі ў 1768 г., не захаваўся) [66]. Капліца з'яўляецца кампактным прамавугольным у плане цагляным будынкам пад двухсхільным дахам, схаваным кулісай галоўнага фасада, вырашанага дзвюма вежамі і ступеньчатым атыкам паміж імі. Па сутнасці, капліца – мініяцюрная трактоўка двухвежавага аднанефавага каталіцкага храма. Над стральчатым перспектыўным парталам, фланкіраваным гранёнымі фіяламі, традыцыйна размешчана акно-ружа, вежы завершаны металічнымі шпілямі з крыжамі. Бакавыя фасады прарэзаны дзвюма парамі стральчатых вокнаў, якімі асветлена зала. Мастацкай цаглянай муроўкай выкладзены стральчатыя і трохлопасцевыя нішы, фрызавая аркатура, карнізы, фіялы. Вертыкальная дынаміка мемарыяльнага збудавання ўзмацняецца не толькі яго архітэктурай і размяшчэннем на ўзгорку, але і цаглянай агароджай могілак, вырашанай стральчатай аркатурай з брамай у адзіным ансамблі з капліцай. У архітэктуры мемарыяльнага збудавання бачна асэнсаванае імкненне надаць яму эмацыянальную афарбоўку, здольнасць выклікаць філасофскія разважанні аб тленнасці быцця і вечнасці сусвету, якую ўвасабляе дойлідства. Такім жа кам-



190. Рэтрагатычная капліца ў Косаве

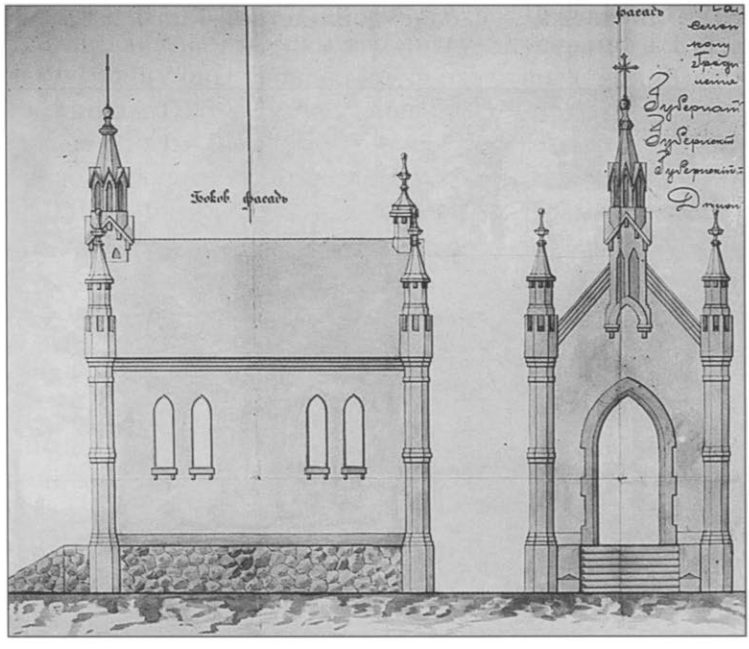
пактным аб'ёмам з бакавымі вежачкамі-фіяламі вырашана капліца-пахавальня ў г. Косава.

У пачатку XX ст. ля в. Сэрвач пабудавана прыдарожная неагатычная капліца, вырашаная цэнтрычнай васьміграннай вежай пад шатровым дахам. Грані аб'ёму прарэзаны стральчатымі вокнамі. З захаду да будынка далучаецца склеп-пахавальня. Аналагічную форму мела капліца ў Бортніках. Гатычная тэма ў архітэктуры капліцы сядзібы Раткаўшчына прасочваецца толькі ва стральчатых праёмах і высокім вімпергу фасада, вылучаных на пазбаўленых дэкору плоскасных сценах прамавугольнага збудавання.

Прыклад уплыву рэтраспектыўна-гатычнага стылю на драўлянае дойлідства – могілкавая капліца ў в. Новы Двор, пабудаваная ў 1882 г. Вырашана прамавугольным зрубам пад двухсхільным гонтавым дахам з вальмай над алтарнай часткай, якая завершана невялікай шатровай слуповай сігнатуркай. Прасторавай дамінантай з'яўляецца ўрэзаная ва франтальны фасад чацверыковая званіца з высокім шатром.

Стылізацыя гатычных форм адбылася ў архітэктуры і іншых капліц. У стылі рамантызаванай готыкі ўзводзіць у 1906 г. фамільную капліцу-пахавальню ўладальнік маёнтка Вердамічы дваранін Ю. Талочка [67]. Звонку малапрыкметная, але з «гатычнай» залай са стральчатым скляпеннем у канцы XIX ст. узводзіцца капліца-пахавальня побач з панскім домам графа Зібер-Плятэра ў в. Лужкі.

Як каталіцкія святыні капліцы набылі шырокае распаўсюджанне ў Польшчы. У стылі французскай готыкі ўзводзіць капліцу-пахавальню архітэктар І. П. Дзяконьскі ў Лодзі [68].



191. Праект капліцы ў в. Раткаўшчына

Новыя ўмовы грамадска-эканамічнага развіцця выклікалі пераарыентацыю сядзібнай гаспадаркі на шлях капіталізацыі. У гэтай сувязі значная ўвага ў сядзібным архітэктурным комплексе надаецца вытворчым і гаспадарчым пабудовам. Нягледзячы на сваю функцыянальную утылітарнасць, іх архітэктура лаканічна і стрымана надзялялася гатычным дэкорам, у асноўным выкананым сродкамі фігурнай цагляной муроўкі: флігелі ў сядзібах Двор Нізгалава, Ляскавічы, Маліноўшчына, бровары ў сядзібах Барысаўшчына, Вярховічы і Станіслава, стайні ў сядзібах Камянполле і Прылукі.

Надзвычай папулярнай была гатычная трактоўка млыноў, якія ўзводзіліся не толькі як утылітарныя вытворчыя пабудовы, але і як рамантычныя павільёны прысядзібных паркаў. Элементамі стылю рэтраспектыўнай готыкі надзелены млыны ў в. Гервяты і г. Орша. Вятрак у сядзібе в. Тарнова вырашаны магутнай канічнай вежай, вымураванай з бутавага каменя. Падобная павільённая трактоўка утылітарных сядзібна-паркавых пабудоў уласціва і польскай архітэктуры гэтага часу – млын у выглядзе гатычнай капліцы ставіцца ў 1816 г. пры пашырэнні палацава-паркавага ансамбля ў Рагаліне ў Польшы [69].

Што ж адбываецца з крапасным будаўніцтвам? Ад будаўніцтва крэпасцей і абарончых замкаў адмовіліся яшчэ ў XVIII ст., таму што з'яўленне разбуральнай гарматнай зброі зводзіла іх непрыступнасць да нуля. Нават зраўноўваюцца старыя земляныя абарончыя валы і равы, а крапасныя сцены, якія стрымліваюць развіццё гарадскіх цэнтраў, зносяцца. Адваротны працэс адбываецца ў Заходняй Еўропе. Так, у Чехіі і Славакіі ў другой палове XIX ст. у стылі «рамантычнай готыкі» адбудоўваюцца старажытныя замкі Бітаў (арх. Індржых Даўн, 1863 г.), Бойніцэ (арх. Йозэф Губерт, 1908 г.), Баўзоў (1895–1912 гг.), Глыбокана-Влтаве (1841–1871 гг.), Градзец (1860 г.), Клашцярэц-на-Огржэ (1856 г.), Ледніцэ (1846–1858 гг.), Рожмберк (1840–1857 гг.) і інш. [70]. Менавіта ў гэтай галіне будаўніцтва адраджэнне готыкі набыло самыя шырокія маштабы.

Імператар Мікалай I на асноўных рубяжах імперыі ўсё ж узводзіць шэраг крэпасцей, але хутчэй не як фартыфікацыйныя цытадэлі, а як архітэктурна адбудаваныя вайсковыя гарнізоны. Так з'яўляюцца крэпасці ў Бабруйску і Брэсце.

Формы сярэдневяковай гатычна-крапасной архітэктуры, больш дэкаратыўныя, чым абарончыя, пакладзены ў аснову легендарнай Брэсцкай крэпасці-цытадэлі, праект якой Мікалай I зацвердзіў у 1830 г. (ваенныя інжынеры Малецкі, К. І. Оперман, Ф. І. Фельдман). Яе Холмская брама трактавана ў замкава-гатычным стылі – навісаючыя гранёныя вежачкі, зубчастыя парапеты, крэмальерныя і аркатурныя фрызы. У аналагічным цагляна-замкавым архітэктурным стылі будуецца ў 1807–1836 гг. крэпасць у Бабруйску паводле праекта таго ж генерала-інжынера К. І. Опермана і архітэктара А. Штаўберта.

Творы гатычнай стылявой рэтраспекцыі выклікаюць агульнае

ўражанне арыгінальнасці і адначасова не вельмі глыбокай вытанчанасці. Але ўсім ім уласціва ў нейкай ступені наіўная мілавіднасць, дастатковая маляўнічасць. Архітэктурная творчасць у рэтраспектыўна-гатычным стылі характарызуецца неабмежаванай варыянтнасцю – цяжка сустрэць два аднолькавыя будынкі; у формаўтварэнні дойліды праяўляюць спрытнасць і дасціпнасць, лёгкасць і весялосць. На першы погляд здаецца, што гэта архітэктура суровая, далёкая ад чалавечай эмацыянальнасці і пачуццёвасці. Але прыгледзеўшыся, пераконваешся ў поўнай адсутнасці ў ёй песімізму, змрочнасці, сярэдневяковай панурасці. У адносінах да стылю можна згадзіцца з думкай І. Грабара, што ў архітэктуры «прыгажосць заўсёды правее логікі і заўсёды зачароўвае». У творчасці дойлідаў адчуваецца разняволенне і свабода, імправізацыя і эскізнасць, раскрываецца ўнутраны паэтычны свет мастака. Але дзеля справядлівасці трэба адзначыць, што ў той жа час яны пакутвалі вядомай мастацкай павярхоўнасцю, стылявой тыпічнасцю.

У адрозненне ад іншых стылявых напрамкаў, якія хутка знікалі ў кругавароце мастацкіх пошукаў, рэтраспектыўная готыка з'явілася найбольш магутнай і жывучай мастацка-стылявой плынню – пануючы ў XIX ст., яна сцвярджальна шэствуе ў пачатку XX ст. і згасае толькі ў 1920-я гг. Пусціўшая глыбокія карані ў еўрапейскай архітэктуры, рэтраспектыўная готыка ў пачатку XX ст. зноў выпрабоўвае на сабе неабыякавасць нястомных шукальнікаў прыгожага, набывае новае гучанне ў рэчышчы авангарднага мастацтва мадэрна і вызначаецца стылем неаготыкі.

3.4. Неаготыка

У значнай ступені духу часу і імкненням дойлідаў адпавядала свабодная планіровачная і аб'ёмна-прасторавая кампазіцыя *палацава-сядзібных будынкаў*, якая спрыяла праяўленню творчай індывідуальнасці, стварэнню непаўторных архітэктурна-прасторавых пабудоў. Яскравы прыклад гэтаму – сядзіба мяжы XIX–XX стст. у г. Расоны. Дойлід рэалізаваў у яе архітэктуры свядомае імкненне да павышанай экспрэсіі, вострай выразнасці, аб'ёмнай пластычнасці, ускладненай кампазіцыі. Цагляны неатынкаваны будынак атрымаў развітую асіметрычную аб'ёмна-прасторавую кампазіцыю са складаным ступеньчатым сілуэтам. З-за мноства выступаючых і западаючых аб'ёмаў і плоскасцей ён быццам распадаецца на асобныя кампаненты. Тарцы аб'ёмаў завершаны ступеньчатымі шчытамі. З паўночнага боку ўзвышаецца характэрная для неаготыкі вертыкальная дамінанта – чатырохгранная масіўная вежа з шатровым верхам. Тут выкарыстаны дэкаратыўныя якасці фактуры і колеру неатынкаванай, але высакаякаснай цаглянай муроўкі. Таму архітэктура сядзібы характарызуецца каларыстычнай маляўнічасцю, якая дасягаецца спалучэннем чырвонай цаглянай муроў-



192. Сядзібы ў г. Расоны і в. Паўлінава



кі з атынкаванымі элементамі дэкору (руст, гарызантальныя цягі і карнізы, лапаткі, ліштвы вокнаў), паліхроміяй адкрытай бутавай муроўкі цоколя. Менавіта гэтыя якасці архітэктуры будынка ў нейкай ступені кампенсуюць некаторую аморфнасць і несабранасць агульнай прасторавай кампазіцыі, адсутнасць ярка вылучанага акцэнту галоўнага фасада. Архітэктурна-дэкаратыўная раўнацэннасць фасадаў сядзібы тлумачылася новым панарамным прынцыпам арганізацыі архітэктурнай прасторы.

Дадзеная характарыстыка расонскай рэзідэнцыі цалкам можа

быць аднесена да архітэктуры сядзіб у вёсках Церабежаў (не захавалася) і Паўлінава. Апошняя была збудавана ў 1906–1909 гг. шляхцічам Я. Бохвіцам. Нэагатычнымі стылявымі прыкметамі надзелены толькі франтоны мансардных паверхаў, дэкарыраваныя аркатурнымі фрызамі, стральчатымі ліштвамі вокнаў, гранёнымі вежачкамі і фіяламі.

Сядзіба ў в. Краскі таксама выканана ў рамантычных формах замкава-крапаснога дойлідства ранняга сярэднявечча з элементамі гатычнага стылю. Належыла памешчыку Сегліцу, які да драўлянай сціплай пабудовы ў 1905 г. дадаў мураваны двухпавярховы корпус, узбагаціў яго аб'ёмна-прасторавую кампазіцыю круглай і квадратнай у сячэнні вежамі з зубчастымі парапетамі ў завяршэнні.

Палац Ваньковіча ў г. п. Смілавічы вырашаны ў стылі англійскай готыкі (знаходзіцца ў зруйнаваным стане). Палацава-паркавы ансамбль сфарміраваўся пры Манюшках у XIX – пачатку XX ст. [71]. Палац складаецца з двух мураваных карпусоў, пабудаваных у розны час і аб'яднаных паміж сабой невялікім крылом. Стары корпус у замкава-гатычным стылі – прамавугольны ў плане двухпавярховы аб'ём пад двухсхільным дахам. З боку галоўнага фасада да будынка далучана квадратная ў сячэнні двух'ярусная вежа з зубчастым парапетам. Яе вокны маляўніча апяразаны стылізаванымі барочнымі валютамі. У 1900 г. да паўночна-ўсходняга крыла корпуса далучана двухпавярховая прыбудова з драўлянай галерэяй на другім паверсе, а таксама яшчэ адна – у стылі неаготыкі з элементамі мадэрна. Уваход размешчаны ў заходняй частцы, у аб'ёме, фланкіраваным гранёнымі эркерамі, якія ўзвышаюцца над будынкам невялікімі вежамі. Выцягнуты ў плане асіметрычны будынак ускладнены пяцігранным эркерам. У адзіным стылі быў вырашаны флігель, у якім размяшчаліся зімовы сад і карцінная галерэя (не захаваўся).



193. Сядзіба ў в. Балценікі

У формах «замкавай» востравугольнай неаготыкі створана сядзіба ў в. Балценікі, пабудаваная ў пачатку XX ст. у старым парку графа Путкамера, на вышэйшай кропцы рэльефу. Цагляны будынак выкананы ў дынамічна-асіметрычнай аб'ёмна-прасторавай кампазіцыі і свабодна-функцыянальнай унутранай планіровачнай арганізацыі: два крайнія рознавялікія аб'ёмы аб'яднаны папярочным аднапавярховым корпусам з арачна-калоннай галерэяй на франтальным фасадзе. Стракаты сілуэт фарміруюць востравугольныя шчыты, стральчатыя і лучковыя вокны ў разнастайнай камбінацыі, складанае спалучэнне дахаў. З розных кропак будынак успрымаецца ў розных ракурсах, пастаянна змяняецца ў кампазіцыйнай пабудове. Характар сядзібы-крэпасці яму надае адкрытая цагляная муроўка плоскасных сцен, дэкарыраваных толькі арачнымі броўкамі вокнаў, міжпавярховым і паддахавым карнізамі, каменная выкладка ліштваў вокнаў.

* * *

Аналіз помнікаў неаготыкі пераконвае, што прыхільнікі сярэдневяковай архітэктуры былі далёкія ад капіравання старадаўніх прататыпаў. Шырокая будаўнічая практыка па ўзвядзенні касцёлаў, капліц, палацаў і сядзіб стала школай будаўнічага майстэрства, назапашвання архітэктурнага вопыту і ўзаемасувязі традыцый будаўнічых культур.

Ва ўсёй сукупнасці вытокаў і праяў неагатычная архітэктура Беларусі – агульнанацыянальны гісторыка-культурны здабытак. Яе помнікі арганічна ўвайшлі ў архітэктурнае, урбаністычнае і прыроднае асяроддзе краіны, сваімі манументальнымі гмахамі і спічастымі вежамі ўключыліся ў структуру беларускіх гарадоў і вёсак, фарміруючы іх манументальна-маляўнічыя панарамы і сілуэты. Яны стаяць на беларускай зямлі, будаваліся ў яе гістарычным і геапалітычным асяроддзі і з часам сталі яго неад'емнай часткай. Заваёўваць мастацкімі сродкамі – гэта самы гуманны шлях ідэйна-сакральнага пераканання людзей, які і зараз лаяльна ўспрымаецца дзяржавай. Ніколі не страцяць моцы праявы такога ўздзеяння, якія праследуюць шчырую, высакародную мэту, звяртаюцца да духоўнасці, сапраўдных чалавечых багаццяў.

3.5. Неарэнесанс

Пры няспынных адшуканнях новай архітэктурнай выразнасці, новых архітэктурных форм дойліды-эклектыкі не маглі не звярнуцца да магутнага мастацтва эпохі Рэнесансу. З сярэдзіны XIX ст. зацікаўленасць мастацтвам Венецыі была ўсеагульнай, а ў архітэктуры набываюць папулярнасць творы Якапа Сансавіна: Палацца Корнэр, Бібліятэка св. Марка і інш. На іх арыентуюцца англійскія дойліды ў 1830–1840-х гг., ажыццяўляючы сваю рэдакцыю італьянскіх шэдэўраў, у прыватнасці, у трактоўцы архітэктуры лонданскіх клубаў (праект

клуба сэра Чарлза Барэ, арыентаваны на рымскія і фларэнтыйскія палацы Кінкьюсэнта; Army and Navy Club, 1848–1851 гг.; Чарлтан-Клуб). Да сансавінскай архітэктуры быў прывязаны фасад будынка Крэдытнага земскага таварыства ў Варшаве. Рэнесансную афарбоўку ў 1842 г. набывае цэнтральны вакзал, а ў 1847 г. і Дэсфоўрскі палац у Празе.

І гэты пошук адбываецца ва ўсёй еўрапейскай архітэктуры другой паловы XIX – пачатку XX ст. Захапленне рэнесансам надышло пасля 1840-х гг. у Францыі, калі рэтрагатычны стыль выйшаў з моды. У Германіі непасрэдна пасля пабеданоснай вайны з Францыяй у 1870 г. надыходзіць мода на паўночны нямецкі рэнесанс. Напрыклад, у Дрэздэне цэлыя вуліцы забудоўваюцца ў стылі неарэнесансу вучнямі вядомага мастацтвазнаўцы і архітэктара Г. Зэмпера з Дрэздэнскай акадэміі мастацтваў, якім ён перадаў сваё захапленне эстэтыкай Адраджэння [72]. Сам настаўнік будуе ў Дрэздэне Оперны тэатр (1871–1878 гг.) у выглядзе рэнесанснага палацца. Выдатны польскі мастак Станіслаў Наакоўскі, які ажыццяўляў мастацкую практыку ў Італіі пасля заканчэння Пецярбургскай Акадэміі мастацтваў, адзначаў, што для дойлідаў-эклектыкаў 1850–1860-х гг. Зэмпер быў недасягальным ідэалам [73], што «былі яны дастаткова інтэлектуальнымі, вялікага педагагічнага таленту, і сярод сваіх слухачоў прапаведвалі бясспрэчны культ усіх стыляў мінулых эпох, у іх галовах ніколі не ўзнікала думка, што да мінулага могуць быць адносіны крытычныя» і што ў сучаснасці зацверджаны «выключны прыярытэт стылю псеўдаітальянскага Адраджэння» [74]. Аналагічна трактуецца Оперны тэатр у Будапешце (арх. М. Ібль, 1875–1884 гг.). Замак Ліндерхоф караля Людзвіга II Баварскага ўзводзіцца ў выглядзе рэнесанснай вілы архітэктарам Георгам Дольманам у 1869–1879 гг. У Парыжы першыя збудаванні падобнага характару ўзнікаюць яшчэ ў 1830-я гг. (Школа прыгожых мастацтваў, арх. Ж. Б. Дюбан), з перабудовай горада ў трэцяй чвэрці XIX ст. сярод забудовы яго вуліц паўстаюць прыватныя будынкі, фасадная архітэктура якіх пераважна навеяна эпохай Рэнесансу. Пампезна-рэнесансны характар атрымаў будынак парыжскай «Гранд-апера» (арх. Л. Ш. Гарнье, 1861–1875 гг.), які парадзіў шматлікія перайманні ў шэрагу еўрапейскіх краін. Так, у інспіраванай ім стылявой аналогіі ўзводзіцца будынак тэатра ў Львове (арх. З. Гаргалеўскі, 1897–1900 гг.). Найбольш арыгінальным і выразным у формах пышнага рэнесансу з'яўляўся Імператарскі Форум у Вене, спраектаваны Г. Зэмперам і Хазэнаўэрам. Пад адчувальным уплывам рэнесансу знаходзіўся венскі архітэктар Ота Вагнер.

Зварот да архітэктурнай спадчыны эпохі Адраджэння прывітаўся і ў Польшчы. Адзін з крытыкаў пісаў наконт узведзенага Еўрапейскага гатэля ў Варшаве, што «Марконі, які ўжо столькімі важнымі творамі ўпрыгожыў нашу сталіцу, прадставіў новы доказ таго, што класічны (рэнесансны. – *А. К.*) стыль безумоўна запатрабаваны нашым часам» [75]. У масіўных формах неарэнесансу ў Варшаве будуецца касцёл

Якуба (арх. Сасноўскі, 1911 г.), у Кракаве – Дом тэхнічнага таварыства (арх. С. Аджывольскі), «Гандлёва-прамысловая ізба» (арх. Т. Стрыеньскі, 1906 г.), касцёл Сэрца Ісуса (арх. Ф. Маньчынскі, 1914–1921 гг.) [76]. Адным з цікавейшых твораў варшаўскай рэтрарэнесанснай архітэктуры быў палац банкіра Леапольда Кронэнберга, спраектаваны ў 1868 г. бярлінскім архітэктарам Е. Г. Хітзігам (вучням вядомага дойліда К. Ф. Шынкеля) і пабудаваны ў 1871 г. пад кіраўніцтвам вядомых варшаўскіх дойлідаў Балеслава Паўла Падчашынскага і Юзефа Хаса. Польскі гісторык архітэктуры А. Мілабедзкі сцвярджаў, што палац адчыняў серыю манументальных будынкаў у багатых рэнесансных формах, а таксама адзначаў, што «вытрыманы ў стылявым характары другой імперыі, ён вызначаецца яшчэ адноснай стрыманасцю сярод цяжкіх перагружаных бяз меры дэкарацыяй будынкаў канца XIX стагоддзя» [77]. Фасады палаца трактаваны ў неарэнесансным стылі: падзел на паверхі прафіляванымі паясамі-карнізамі, перарванымі трохпралётнай аркаднай лоджыяй, абапёртай на карынфскія калоны. Ідэя такой лоджыі запазычана з архітэктуры італьянскага рэнесансу; высокі ламаны дах – з французскага. Скульптуры карыятыд, якія фланкіруюць галоўны ўваход у палац (алегарычныя фігуры прамысловасці, гандлю і навукі), і барэльефы трохвугольнага франтона былі выкананы вядомым польскім скульптарам Леанардам Марконі. У гэтым стылявым напрамку Е. Г. Хітзігам быў выкананы цэлы шэраг будынкаў. Абодва фешэнэбельныя палацы сведчаць аб неабмежаваных магчымасцях архітэктараў, гатовых на праектаванне ў любым стылі ў залежнасці ад жаданняў заказчыка. Яны былі выкананы на вышэйшым архітэктурным узроўні дзякуючы неабмежаваным фінансавым магчымасцям іх уладальнікаў.

У Львове з'яўляюцца велічныя і манументальныя збудаванні, якія нагадваюць італьянскія палацца, асабліва ўражваюць будынак Сейма (арх. Ю. Гохбергер, 1881 г.) [78], ансамбль банкаў па вул. Касцюшкі. Прыкладам рэнесансная рэмэініс-цэнцыі ў архітэктуры Прыбалтыкі можа служыць дом Рыцарскага сходу ў Таліне (зараз Дзяржаўная бібліятэка).

Выключную моднасць будынкаў у стылі італьянскага палацца ў Расіі адзначае рускі крытык У. В. Стасаў [79]. У стылі італьянскіх віл выконваюцца праекты ў Маскоўскім архітэктурным вучылішчы. У формах рэнесансная архітэктуры ўзводзіцца дом Асаргіной у Пецярбургу (арх. І. І. Шапашнікаў, 1888 г.), Лівадзійскі палац у Крыме (арх. М. П. Красноў, 1910–1911 гг.). У 1898 г. быў прадстаўлены праект стыльнага вакзала Маскоўска-Брэсцкай чыгункі, які, аднак, не быў прыняты да рэалізацыі [80]. Формы італьянскіх палацца запазычваюць для сваіх твораў рускія архітэктары М. Е. Ефімаў, А. І. Кракау, А. І. Рэзанаў (палац вялікага князя Уладзіміра Аляксандравіча ў Пецярбургу), А. І. Штакеншнэйдэр (Мікалаеўскі палац у Пецярбургу, 1853–1861 гг.). Да рэнесансных форм звяртаюцца ў сваіх кіеўскіх праектах архітэктары

В. М. Рыкаў, У. А. Шчуко, М. М. Вяроўкін і інш.

Глыбокім даследчыкам заканамернасцей пабудовы форм эпохі Адраджэння быў наш зямляк маскоўскі дойлід І. У. Жалтоўскі. Ім закладзены асновы вучэння аб рэнесансу як метадзе (а не стылі). Ён даследуе праблемы тэктонікі – пластычнага выяўлення работы канструкцый будынка пад нагрузкай і яе ўвасаблення ў архітэктурнай форме, праблемы кампазіцыйнага адзінства цэлага і дэталей. Формаўтварэнне ў стылі неарэнесансу Жалтоўскі рэалізуе ў ходзе практычнага праектавання віл і асабнякоў у Маскве і яе прыгарадзе. У 1909–1910 гг. будуе асабняк Г. А. Тарасавай на Спірыдонаўке, прататыпам для якога стаў палацца Ц'ені ў Вічэнцы архітэктара А. Паладыо [81].

Бессэнсоўна шукаць у архітэктуры неарэнесансу канкрэтныя правобразы пабудоў XIV–XVI стст. – уяўленне аб гэтым стылі зводзілася да рэанімацыі ордэрна-арачнай сістэмы, набору пілястраў і калон вялікага і малога ордэраў, філёнгаў і рустаў, скульптурных плакетак, выкарыстанне якіх стварала «прыгожы беспарадак». А вось аб'ёмна-прасторавыя рашэнні якасна адрозніваліся ад рэнесансных правобразаў. Рэнесансныя прыёмы кампазіцыі рэпрэзентатыўнага палаца, напрыклад дожаў ў Венецыі, аказваліся слушнымі пры вырашэнні складанай праблемы спалучэння класічнага ордэрнага дэкору з кампазіцыйнай структурай шматпавярховага сучаснага будынка. Так высветлілася, што паладыянскі вялікі ордэр лагічны ў гэтым выпадку не толькі ў дэкаратыўным, але і ў тэктанічным сэнсе, паколькі месцазнаходжанне на фасадзе каласальнай калоны ці пілястры адпавядае нясучай ролі прасценка. Калі кампазіцыі на тэму рускага ампіру выконваліся пераважна ў тынкоўцы (з тыповым вылучэннем белых дэталей на таніраваным фоне), дык неарэнесанс выкарыстоўвае натуральнае каменне ці яго імітацыю – тынкоўка з каменнай крошкай, спалучэнне мураванага ніжняга паверха і атынкаванага (тэктанічна аблегчанага) верхняга. Архітэктура неарэнесансу характарызавалася канстрастным спалучэннем цёмнага фона цагляной муроўкі з атынкаванымі і пабеленымі элементамі дэкору (руст, ліштвы вокнаў), выкарыстаннем дахаў складанай канфігурацыі. У межах архітэктуры неарэнесансу яе прадстаўнікі часцей за ўсё адыходзілі ад кананічных кампазіцыйных законаў – сіметрыі з дакладным вылучэннем цэнтральнай восі, іерархічнасці тэктанічнай пабудовы, артыкуліраванасці дэкаратыўнага афармлення. Перавага аддаецца дынамічнай асіметрыі, а насычаны фасадны дэкор закліканы асацыятыўна нагадаць вялікую гуманістычную культуру Адраджэння.

Захапленне рэнесанснай архітэктурай у многім інспіравалі шматлікія альбомныя выданні [82]. Новы стылявы напрамак у еўрапейскай архітэктуры шмат у чым быў падрыхтаваны шэрагам выданняў па архітэктуры французскага рэнесансу [83].

Формы італьянскага і французскага рэнесансу прыцягваліся ў архітэктуру пераважна грамадскіх бу-

дынкаў. Імпазантныя формы архітэктуры рэнесансу былі выкарыстаны для стварэння сучаснага вобраза фешэнебельнага гарадскога гатэля. Будынкі гэтага тыпу не маглі карыстацца традыцыйнымі, афіцыйна зацверджанымі і шырока распаўсюджанымі архітэктурнымі штампамі; менавіта для гэтага сацыяльна актуальнага тыпу будынка неабходна было распрацаваць новую архітэктурна-эстетычную вобразнасць. Пераломным творам у гэтай галіне будаўніцтва стаў аграмадны і багацейшы лонданскі Грэйт-Вестэрн-Гатэль, узведзены П. К. Хардвікам у 1851–1853 гг. Менавіта, дасягнутыя ў гэтым гатэлі выразнасць і ўражнасць з'явяцца вызначальнымі ў гэтай галіне еўрапейскага будаўніцтва. У ім наваяўлены алігархічны і багемны слой грамадства знайшоў жаданы ўзровень люкса і камфорту, раскошы і фешэнебельнасці. Архітэктура будынка была інспіраравана французскім рэнесансам, разрэкламаваным у шматлікіх ілюстраваных выданнях яшчэ з 1820-х гг. Генрык Марконі, безумоўна, ведаў праект Грэйт-Вестэрн-Гатэля, які быў надрукаваны ў «Civil Engineer and Architects Journal», «Illustrated London News» а таксама ў «British Almanach» з 1853 г. Еўрапейскі гатэль у Варшаве дэманструе раннюю фазу еўрапейскага рэнесансу ў яго рымскай рэдакцыі. Ды і ў самой Англіі гэтага стылявога напрамку прытрымліваюцца аўтары лонданскіх гатэляў Гросвенор-Гатэль (арх. Ю. Т. Кноўлес, 1860–1861 гг.), Лэнгхам-Гатэль (арх. Ю. Гілс, 1864–1866 гг.), Гранд-Гатэль у Скарбароу (арх. Ц. Бродрык, 1863–1867 гг.). На канціненце англійская мадэль гатэля была прынята ў амстэрдамскім Амстэл-Гатэлі (арх. Ц. Аутшорн, 1863–1867 гг.), парыжскіх гатэлях «Луўр» (1855 г.) і Гранд-Гатэлі (арх. Д. І. Хітторф, 1867 г.), венскім Брытанія-Гатэлі, Донау-Гатэлі і Імперыял-Гатэлі (1870-я гг.). У 1840–1850-х гг. Г. Марконі неаднаразова звяртаўся ў сваёй творчасці да рымскай архітэктуры XVI ст. – праектаваў, напрыклад, будынак суда ў Варшаве ў скарэктыраваных формах рымскага палацца Фарнэзе, узбагаціў яго элементамі з венецыянскай рэнесанснай архітэктуры. У стылі французскага рэнесансу быў вырашаны двухпавярховы флігель беларускай сядзібы ў в. Чырвоны Бераг.

Праект будынка Еўрапейскага гатэля ў Варшаве (1855–1858 гг.) быў створаны гарадскім архітэктарам Генрыкам Марконі, які пісаў у «Кур'еры Варшаўскім» 4 студзеня 1857 г., што «стварыў праект, які прыняты і адпавядае агульнай задуме ўладальніка». Ідэю кампазіцыі расчлянёнага на чатыры паверхі фасада Марконі пазычыў з рымскай палацавай архітэктуры эпохі Рэнесансу, у прыватнасці палацца Лантэ ў Рыме, малюнак якога быў змешчаны ў папулярным альбоме Паўла Летарулі, прысвечаным рымскай архітэктуры [84]. Падобная фасадная кампазіцыя прэзентавалася ў рымскіх палацца Каэтані-Негроні, Хігі, Гуасцінані і інш. Такая кампазіцыя магла быць інспіраравана фасадам венецыянскага палацца Корнэр. Такія вырашэнні рэкамендаваў у сваім французскім трактаце Е.-Н.-Д. Дурранд. Несумненна, Марконі з гэтага трактата запазычыў форму пяцівосевага

рызаліта [85]. З арсенала рэнесанснай палацавай архітэктуры Рыма і Венецыі, заснаванай на трактатах італьянскіх тэарэтыкаў Віньёлы, Паладыо, Серліо, Марконі запазычыў і прынцыпы трактоўкі рэпрэзентатыўных залаў гатэля: сафіты, насценны роспіс, ляпніна, арнаментыка і інш. [86]. Трапецападобны план з унутраным дваром-калодзежам гатэля паўтарыў форму занятага ўчастка. Першы паверх меў пластычную апрацоўку, верхнія, адпаведна рэнесанснаму прынцыпу, чляніліся папавярхоўна іанічнымі і карынфскімі каланадамі. Ва ўнутранай арганізацыі будынка была прынята колідорная сістэма з размяшчэннем на восі вялікага хола з лесвічнай клеткай; на першым паверсе размяшчалася «рэстарацыя». У ансамблі інтэр'ераў гатэля асобнае месца адведзена манументальна-рэпрэзентатыўнай лесвіцы, канфігурацыя якой паўтарае лесвіцу генуэзскага палацца Дорыа-Турсі. Варыяцыі рэнесансных лесвічных клетак былі прадстаўлены ў публікацыях таго часу [87]. У другой палове XIX ст. гатэлі ў «сучасным» архітэктурным вырашэнні атрымалі Лодзь, Львоў, Кракаў і іншыя гарады.

Найбольш характэрныя рысы гатэляў – гэта масіўныя шматпавярховыя аб'ёмы пад мансардавымі дахамі, дэкаратыўная насычанасць фасадаў, запазычаная ў асноўным з французскай архітэктуры XVI ст. У еўрапейскіх сталіцах узнікаюць каласальныя будынкі гатэляў, у якіх колькасць нумароў дасягала да 1000. Гатэльная архітэктура ўключала ў сваю праграму дасканаласць планіровачна-функцыянальнай арганізацыі, цэнтрам якой з'яўляліся вялізныя канторскія памяшканні і залы, як, напрыклад, Аўдыторыум (арх. Адлер і Л. Салівен) і Вялікі паўночны гатэль (1891 г.) у Чыкага.

Архітэктурны арсенал эпохі Адраджэння шырока выкарыстоўваецца ў жылым будаўніцтве. Тут таксама ўзорамі з'яўляюцца італьянскія прататыпы, такія як палацца Бевілаква ў Вяроне (арх. М. Санмікелі, 1532 г.), палацца Строцы ў Фларэнцыі (арх. Бенедзіта да Майана, 1489 г.). Складанасць і супярэчлівасць мастацкіх працэсаў эпохі капіталізму абумоўлівалася вельмі неадназначным, увогуле вельмі стракатым сацыяльна-культурным заказам «нічога не разумеўшых у архітэктурнай прыгажосці, толькі пачаўшых разбірацца ў еўрапейскай культуры бар, змяніўшых у сваім уяўленні практычныя тэндэнцыі інжынернага дойлідства галандцаў на пяшчотны «rocaille» Людовіка XV і палымяныя традыцыі італьянскага палацца» [88]. Менавіта, заканадаўца еўрапейскай палацавай моды кароль Баварыі Людзвіг II у сваёй рэзідэнцыі Ліндэрхоф увасобіў сваю грандыёзную задуму і рамантычную мару аб стылі Рэнесанс (арх. Г. Дольман, 1868–1879 гг.).

Польскі банкір Леапольд Кроненберг адносіўся да багацейшых людзей Еўропы; «залаты кароль», як его называлі, валодаў некалькімі банкамі, чыгуначнымі патэнтамі, кантраляваў цукровую прамысловасць у Каралеўстве Польскім. Яму была патрэбна рэзідэнцыя, якая б сімвалізавала стабільнасць яго маёмаснага і грамадскага становішча. І таму ўзведзены ім ў Варшаве неа-

рэнесансны палац цалкам дасягаў гэтай мэты. Пад уплывам гэтага палаца другі буйны прамысловец Казімір Гранзаў, каб пераўзысці саперніка, пабудаваў у сталіцы сваю камяніцу ў тым жа стылі, якая, аднак, была пераўтворана ў фешэнебельны даходны дом. Варшаўскі палац Кроненберга не быў яго адзінай рэзідэнцыяй. У 1873 г. ён пабудаваў палац у Венсу каля Влоцлаўка, прызначаны на сядзібу старэйшага сына банкіра Станіслава Леапольда. Палац запраектаваў вядомы варшаўскі архітэктар Артур Гойбель у духу італьянскага рэнесансу. У рэчышчы рэнесанснай рэтраспекцыі ўзносіцца буйны будынак Вянгерскай акадэміі навук у Будапешце.

Вядомым польскім дойлідам Артурам Гойбелем у 1873 г. у Брзэзу ўзведзены палац у духе французскага рэнесансу. Яго нерэгулярная аб'ёмная кампазіцыя вылучаецца высокімі дахамі і акруглай вежай, фасады былі апрануты ў так званую «французскую вопратку», у якую ахвотна пераапраноўвалі польскія архітэктары свае творы 1870–1880-х гг. Палац адзначаны руставанай аблiцоўкай чырвонай цэглай, светлымі абрамленнямі ваконных ліштваў; на франтальным фасадзе месціўся герб Кроненбергаў.

Еўрапейская рэнесансная архітэктурная хваля дасягнула і беларускіх гарадоў і вёсак, «накрыла» ў асноўным рэзідэнцыі буйнейшых алігархаў веку. Першы вопыт асвойвання «італьянскага стылю» адбываецца ў 1848 г. у сувязі з перабудовай буйнейшага класіцыстычнага палаца Румянцава-Паскевіча ў Гомелі. Архітэктар А. Іджкоўскі (дарэчы, член фларэнтыйскай Акадэміі прыгожых мастацтваў) прыбудоўвае да яго магутную высотную вежу, у стылявой трактоўцы якой адчуваецца ўплыў архітэктуры эпохі Адраджэння [89]. Аднак высокая і масіўна манументальная вежа-дамінанта (распаўсюджаны элемент у палацава-сядзібных будынках неарэнесанснага стылю) успрымаецца дыспрапарцыянальнай, парушаючай першапачатковую строга сіметрычную, завершаную кампазіцыю палаца. Справа ў тым, што прыбудова цыклапічнай вежы парушыла яго ўраўнаважанасць. Кампазіцыя інтэр'ераў вежы пераклікаецца з трактоўкай залы капелы Пацы пры царкве Санта-Крочэ ў Фларэнцыі (арх. Ф. Брунелескі, 1429 г.): вялікія арачныя праёмы з кесаніравай унутранай плоскасцю, пілястравае чляненне сцен, апяразаных фрызам, і інш. Прыкметна, што адначасова гэты дойлід перакідае праз паркавы ручай Гомій арачны мост, выкладзены з замшэлых вапнавых блокаў цалкам у духу рэнесансу і быццам узяты з архітэктурных фантазій Джавані Піранэзі.

Пад уплывам архітэктуры Рэнесансу на мяжы XIX–XX стст. пабудавана сядзіба ў в. Тарнова. Кампазіцыя дома дынамічна-асіметрычная з вертыкальнай дамінантай у выглядзе чатырохграннай чатырохпавярховай вежы. Архітэктура заснавана на разнастайнай камбінацыі арачных аконных праёмаў з дэкаратыўнымі архівольтамі – ад адзінарных да строеных, выкарыстанні вуглавой рустоўкі. На франтальным фасадзе выступае прамавугольны аб'ём пад двухсхільным дахам са



194. Неарэнесансная вежа палаца ў в. Тарнова

шчытам замест франтона; абапал яго месцяцца арачныя ганкі з балконамі наверсе. Цікава адзначыць ідэнтычнае вырашэнне галоўнага ўвахода ў будынак у выглядзе тэрасы на масіўных слупах у сядзібе Свіслач, а таксама ў доме С. П. Рабушынскага ў Маскве (1900–1902 гг.).

Гіпертрафіраваны вобраз рэнесанснага палацца быў створаны пакуль невысветленым архітэктарам у сядзібе Катлубая ў в. Ястрамбель, пабудаванай у 1897 г. (дата – на флюгеры вежы). Яе маляўнічая і асіметрычна дынамічная шматпланавая кампазіцыя лагічна нарастае да цэнтральнай дамінанты – чатырох'яруснай шатровай вежы. Да яе далучаны прамавугольны аб'ём з паўкруглай апсідай – хатняя капліца. У адрозненне ад параўнальна арганізаванага і плоскаснага галоўнага фасада, дваровы валодае большай шматпланавасцю за кошт гульні рознавялікіх, выступаючых і западаючых аб'ёмаў, выгнутай па абрысу фасада адкрытай тэрасы. Маляўнічая хаатычнасць у размеркаванні архітэктурных аб'ёмаў тут толькі ўяўная. Пад дэкаратыўнай вуаллю хаваецца жорсткая функцыянальнасць унутранай планіроўкі. Творца гэтага архітэктурнага манумента выяўляе павышаную зацікаўленасць да экспрэсіі, рэзкім кантрастам у супастаўленні аб'ёмаў, фактур, святлоценявых спалучэнняў, напружаных рытмаў. Асіметрыя замяняецца сіметрыяй, раўнамерна размеркаваныя акцэнты – кантрастамі, капіізм саступае месца стылізацыі. Будынак апрануты ў вонкавы дэкаратыўны ўбор, які перанасычаны рознага роду рустам, філёнгамі, калонамі і іншымі элементамі і характарызуецца адсутнасцю пачуцця меры. Акрамя багатай рустоўкі рэнесансны характар фасадам надаюць характэрныя ліштвы арачных і прамавугольных аконных праёмаў – паўка-





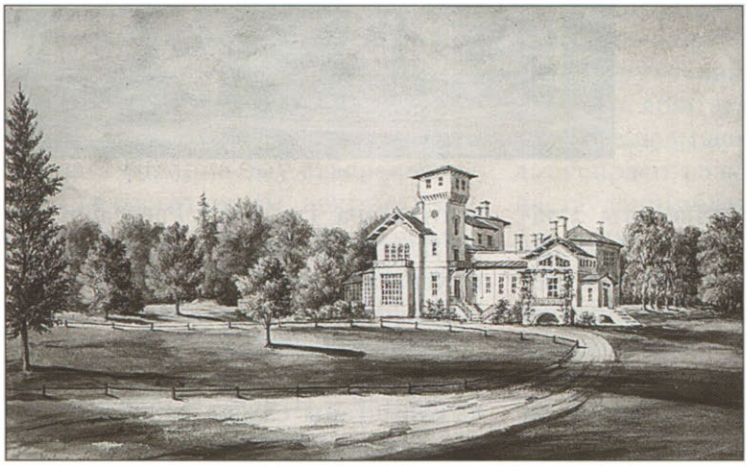


195. Неарэнесансныя палацы ў в. Ястрамбель, г. п. Лынтупы і Свіслач

лонкі і сандрыкі, архівольты з замковым каменем. Шмат вынаходлівасці і таленту спатрэбілася для стварэння ў складанай планіроўцы дома мудрагеліста скамбінаванай узаемасувязі розных па прызначэнню памяшканняў, што забяспечвала не толькі зручную ўнутраную арганізацыю, але і маляўнічы знешні выгляд будынка.

Неарэнесансны архітэктурны стыль у рэчышчы мадэрнісцкага авангардызму найбольш ярка ўвасобіўся ў сядзібе ў г. п. Лынтупы, пабудаванай у 1907 г. паводле праекта архітэктара Тадэвуша Растваровскага. Для ўладальніка маёнтка Ю. Бішэўскага створаны абагульнены вобраз венецыянскага палацца, размешчанага на канале і адлюстраванага ў яго вадзе. У экстэр'еры будынка выкарыстаны самыя разнастайныя рэнесансныя прыёмы і формы. Двухпавярховы дом мае асіметрычную аб'ёмна-прасторавую кампазіцыю, у якой дамінуе трох'ярусная квадратная ў сячэнні тарцовая вежа. У цэнтры франтальных фасадаў – ідэнтычныя тэрасы на спараных каніелірованых калонах і бакавых





196. Палац у Пружанах. Сучасны выгляд і малюнак Н. Орды 1861—1877 гг.

антах. Архітэктура будынка адзначана павышанай дэкаратыўнасцю і шчыльнасцю раскраповак: фактурны і гладкі руст, атыкі, балюстрады, трохвугольныя і лучковыя сандрыкі арачных і прамавугольных вокнаў, гірлянды, маскароны, пальметы, ракавіны ў конхах ніш – усё тое, што было магчыма запазычыць з арсенала дэкаратыўных сродкаў рэнесансу. Імкненне ўнесці ў будынак усе дэкаратыўныя прык-

меты стылю прывяло да вялікай колькасці атрыбутаў здробненага дэкору, да імітацыі характэрнага для рэнесансу натуральнага каменя. Цэнтральны рызаліт завершаны атыкам з бакавымі балюстрадамі, фасады апяразаны шырокім прафіляваным фрызам і карнізам на мадульёнах. Функцыянальна дакладна, улічваючы патрабаванні новай камфартабельнасці рэпрэзентатыўнага жылля, арганізавана ўнутраная прастора дома. Тэрыторыя сядзібна-паркавага комплексу (6 га) падзелена на дзве зоны: парадную – перад домам, якая ўключае прамавугольны партэр, капліцу, флігель, абсаджаныя дрэвамі пруды і пратокі, і гаспадарчую – некалькі аднапавярховых прамавугольных у плане мураваных будынкаў: млын (1887 г.), вежа-вяндлярня, бровар. Ад дома да сажалкі – лесвічны каскад [90].

Складанай яруснасцю аб'ёмаў, маляўнічым сілуэтам фігурнага даху, насычаным каларыстычным вырашэннем вызначаецца помнік архітэктуры неарэнесансу – сядзіба ў г. п. Свіслач, якая калісьці належыла Рэмерам, потым перайшла да Пуслоўскіх. Адразу пасля збудавання ў пачатку XX ст. яна не выклікала захаплення ў сучаснікаў, як не адзначаная «асаблівымі годнасцямі архітэктанічнымі» і нагадваючая «цяжкія нямецкія будынкі» [91]. Пластычнае вырашэнне трохпавярховага дома заснавана на плоскаснай і высотнай «гульне» сцен са складанымі па форме і пластыцы дахамі. Вуглы будынка ўмацаваны слаба вызначанымі контрфорсамі – даніна моднай «готыцы». З боку дваровага фасада выступае аркадная галерэя, дах над якой з'яўляецца балконам для параднай залы другога паверха. Адсутнасць фасадных краповак папаўняецца жывым рытмам прамавугольных аконных праёмаў. Аднатонная гладзь фасадаў кантрастуе з выкладзенымі квадрамі цёсанага вапняку цокалем, аркай увахода, галерэяй. Творца гэтай сядзібы імкнуўся абстрагіравацца ад вядомых у архітэктурнай спадчыне форм, ажыццяўляючы пошук новага мастацкага вобраза новымі выразнымі сродкамі. Толькі на дваровай тэрасе ўведзена рэнесансная трайная аркада. Пошук жывой некананічнай прасторавай кампазіцыі быў працягнуты і ў функцыянальнай старанна распрацаванай унутранай анфіладна-калідорнай планіроўцы. Прасторныя сутарэнні пазбаўлялі інтэр'еры ад цяжара гаспадарчых служб.

Не менш лапідарную і суровую трактоўку панскай сядзібы ў «новаітальянскім» стылі прапанаваў архітэктар Ф. М. Ланці (італьянец па паходжанню, 1799–1875) у г. Пружаны [92]. Манументальны будынак узведзены ў 1854–1870 гг. для маршалка Пружанскага павета Валенція Швыкоўскага. У яго архітэктуры дойлід рэалізаваў кампазіцыйныя асновы распрацаванага ім раней (1843 г.) праекта сельскай вілы [93]. Складана асіметрычную кампазіцыю фарміруюць дзве рознавялікія групы аб'ёмаў, аб'яднаныя папярочным аднапавярховым корпусам. Вертыкальнай дамінантай з'яўляецца чатырохгранная вежа (мела гадзіннік-куранты), пашыраная ў верхнім ярусе і накрытая пакатым



197. Сядзіба «Белая дача» ў Мінску

чатырохсхільным дахам. Да вежы далучаны кампактны двухпавярховы аб'ём з эркерам і аднапавярховай прыбудовай з паўкруглай верандай, справа – Г-падобны ў плане двухпавярховы аб'ём, які на галоўным фасадзе выступае рызалітам, завершаным двухгранным шчытам. Архітэктуру ўскладняе разнастайная кампаноўка арачных і прамавугольных аконных праёмаў, вітражнае ашкленне веранд і мансард, разнастайная форма дахаў – стромкіх двухсхільных, пакатых чатырохі аднасхільных. Тыльны фасад звернуты да парка шырокай тэрасай на двух пілонах. Такой жа складанасцю, але функцыянальнай мэтазгоднасцю характарызуецца ўнутраная анфіладная планіроўка. Строгім і некалькі сухаватым геаметрычным формам вонкавай архітэктуры супрацьпастаўлены мяккія і цякучыя лініі інтэр'ернага дэкору, выкананага ў стылі «другога ракако». Кампазіцыйна і стылёва ідэнтычную тактоўку набыла сядзіба ў Валадарцы на Украіне.

Сядзіба ў г. п. Свір пабудавана ў пачатку XX ст. Двухпавярховы будынак мае складаную канфігурацыю плана і маляўнічую асіметрычную кампаноўку аб'ёмаў з традыцыйнай вуглавой шатровай вежай-дамінантай. Рэнесансны характар яму надаюць вылучэнне вуглоў аб'ёмаў фактурнай і таніраванай рустоўкай, фігурныя шчыты на тарцовых фасадах і атыкі ўваходных парталаў, багата аформленыя ліштвы вокнаў.

Адзінай архітэктурнай вобразнасцю з сядзібамі ў Ястрамбелі і Лынтупах вылучаецца загарадная віла (так званая «Белая дача») у Мінску (вул. Казінца, 76), узведзеная ў 1911–1913 гг. у стылі неарэнесансу. Фэшэнебельны дом-віла вырашаны аднапавярховым аб'ёмам асіметрычнай прасторавай кампазіцыі, якая заканчваецца васьмігранай вежай-бельведэрам з крэмальерным парапетам у завяршэнні.

Гэты гатычна-замкавы элемент эклектычна кантрастуе з рэнесансна-класіцыстычным афармленнем фасадаў рустоўкай, фактурнымі філёнгамі, фрызамі з разеткамі, лапаткамі, архівольтамі з замковым каменем арачных вокнаў і інш.

Вяртанне да рэнесансных форм адбылося ў архітэктуры палаца ў в. Бацэвічы, які належыў К. С. Незабытоўскаму (1865–1952, быў паслом да расійскага ўрада, а ў міжваенны перыяд – міністрам сельскай гаспадаркі ў польскім урадзе і сенатарам) [94]. У XVIII–XIX стст. тут існавала драўляная сядзіба, якая згарэла ў 1900 г. У 1909 г. на яе месцы паўстаў новы мураваны палац ў стылі неарэнесансу. Уяўляў сабой двухпавярховы прамавугольны ў плане будынак пад паўвальмавым дахам, з дзевяцівосевым франтальным фасадам, цэнтр якога быў вылучаны рызалітам пад трохвугольным франтонам, порцікам-лоджыяй у антах на першым і трайной аркадай на другім паверсе. Меншымі аднавосевымі рызалітамі фасад фланкіраваўся. З тыльнага боку праходзіла шырокая тэраса. Прамавугольныя вокны афармлялі рэнесансныя сандрыкі, фасады, якія апяразваў прафіляваны карніз з сухарыкамі, на першым паверсе крапаваліся рустам. Рэнесансны характар мела вырашэнне інтэр'ера вестыбюля, столь якога апіралася на канеліраваныя слупы з кампазітнымі капітэлямі; дзверы ў апартаменты афармляліся рэнесансным парталамі з супрапортамі, скульптурнымі барэльефамі. Палац стаяў у маляўнічай мясцовасці, яго акружаў стары парк на беразе р. Ольсы.

Стылізаваны вобраз рэнесанснай іспанскай вілы, трактаванай у дынамічнай асіметрычнай кампазіцыі з вежай-дамінантай, з'явіўся асновай сядзібы ў в. Малыя Зводы. Палац узведзены ў 1875 г. і, верагодна, быў перабудаваны ў 1890 г. паводле праекта В. Кроненберга, які стварыў навакольны парк [95]. Двухпавярховы дом заснаваны на Т-падобнай планіровачнай канфігурацыі. Галоўны фасад фланкіраваны рознавялікімі адна- і двухвосевымі рызалітамі. Левы рызаліт завершаны двухгранным зубчастым шчытам (уплыў рэтраспектыўнай готыкі). У асіметрычнай аб'ёмна-прасторавай кампазіцыі двухпавярховага будынка пануе квадратная ў сячэнні, абавязковая для іспанскіх асабнякоў вежа пад плоскім чатырохсхільным дахам і высока ўзнятымі пад яго арачнымі акенцамі. Цэнтральны і бакавы ўваходы афармлены балконамі на чатырох каніліраваных пілонах. Планіроўка дома была анфіладнай (да перабудовы ў 1971 г. пад школу-інтэрнат) з цэнтральным вестыбюлем з трохмаршавай лесвіцай, якая вяла на другі паверх, да цэнтральнай парадной залы. Другая вінтавая лесвіца знаходзіцца ў пяцігранным дваровым эркеры.

Відавочная настальгія па эпосе Адраджэння адчуваецца і ў архітэктуры сядзібы ў в. Аляксандраўшчына, якая належыла роду Мураўскіх [96]. Аднапавярховы сядзібны дом набыў складаную аб'ёмна-прасторавую кампазіцыю: цэнтральны аб'ём выступае наперад і завершаны мансардай пад двухсхільным



198. Сядзіба ў в. Аляксандраўшчына

дахам, бакавыя крылы маюць па цэнтры пяцігранныя эркеры. Уваходная частка вырашана трайной рэнесанснай аркадай (цэнтральны ўваходны праём, бакавыя вокны). У дэкоры выкарыстоўваецца традыцыйны набор архітэктурнай пластыкі: руст, пілястры і лапаткі, прафіляваныя карнізы з сухарыкамі, паўкалонкі.

Характэрны для Расіі і Польшчы ў другой палове XVIII ст. тып сядзібнай рэзідэнцыі па падабенству рэнесанснай вілы-ратонды ў Вічэнцы выдатнага італьянскага дойліда-тэарэтыка А. Паладыо ў архітэктуры Беларусі не набыў шырокага распаўсюджвання. Затое праз стагоддзе падобную «вілу» ўзводзіць Пуслоўскі ў сваёй сядзібе ў в. Старыя Пескі [97]. Рысы рэнесансу яго другой «віле-ратондзе» ў в. Лішкі у 1848 г. надае архітэктар Л. Марконі [98].



199. Дом архітэктара Ц. В. Кібардзіна ў Віцебску

У розных варыяцыях рэнесансная архітэктурная рэтраспекцыя ці яе авангардная інтэрпрэтацыя ўвасобіліся ў гарадскім жыллёвым будаўніцтве. Паказальны ў гэтых адносінах жылы дом галоўнага архітэктара Віцебска Ц. В. Кібардзіна, пабудаваны ў пачатку XX ст. (вул. Крылова, 6). Дом набыў «накладны» вулічны фасад у духу фларэнційскага палацца. Асноўная архітэктурная тэма невялікага аднапавярховага дома – шчыльны рытм арачных праёмаў на фоне дывановай рустоўкі. Але ён нерэгулярны і манатонны, перабіваецца бакавымі акцэнтамі арачнага праезда і акна-біфорыума, круглай люкарнай над уваходам.

Заможныя ўладальнікі будавалі ў стылі неарэнесансу нават гаспадарчыя і службовыя будынкі. Буйныя, уцяжараныя формы архітэктуры рэнесансу ляглі ў аснову стылявой трактоўкі стайні ў слонімскай палацава-паркавай рэзідэнцыі Альбярцін вядомага прамыслоўца Пуслоўскага. Прамавугольны ў плане манументальна-рэпрэзентатыўны будынак выкананы ў адкрытай высакаякаснай цаглянай муроўцы. Галоўны фасад падзелены на два ярусы: першы – рытмічна расчлянёны здвоенымі арачнымі вокнамі-нішамі, другі – круглымі люкарнамі над імі. Сіметрычнасць фасада падкрэслена двума ўзвышанымі рызалітамі пад двухсхільнымі дахамі, паміж якімі – арачны ўезд у стайню, выкананы ў выглядзе падковы з маскай галавы каня па цэнтры. Пластыка плоскасных фасадаў заснавана на іх суцэльнай рустоўцы. Менавіта насычэнне фасадаў рустоўкай характэрна і для лядоўні ў сядзібе Жамыслаўль.



200. Лядоўня сядзібы ў в. Жамыслаўль

3.6. Неабарока

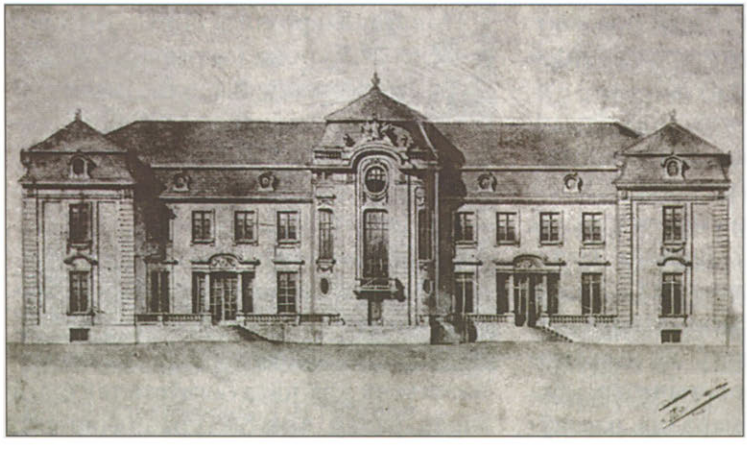
Зварот да эпохі барока – часу буйнамаштабных пышных магнацкіх палацаў і шляхецкіх сядзіб, якія неслі на сябе адбітак не толькі найвышэйшага мастацтва і эстэтычнага густу, але і глыбокі гістарычны сэнс, уласцівы архітэктуры рэзідэнцый заможных асоб пачатку XX ст.

Гэты зварот быў уласцівы ўсяму дойлідству Заходняй Еўропы другой паловы XIX – пачатку XX ст. і звязаны з панаваннем у эстэтыцы грамадства мадэрнізаванага гістарызму, імкненнем яшчэ раз паспрабаваць выкрыць ў форматворчасці папярэдніх стагоддзяў не рэалізаваныя ў свой час эстэтычныя магчымасці. Асабліва выразна рэстаўрацыя пластычных барочных форм адбывалася ў Германіі [99]. Формамі барока аперыруюць архітэктары Г. Зэмпер і К. Хазенаўэр пры будаўніцтве Бургтэатра (1874–1881 гг.) і Новага Хофбурга (1881–1913 гг.) у Вене. У Еўропе гларыфіцыруецца Версальскі палац. Кароль Людзвіг II Баварскі, наведаўшы Версаль у 1867 і 1874 гг., у 1878 г. распачынае будаваць сваю чарговую рэзідэнцыю Херрэнхімзэе (у 80 км ад Мюнхена). Ён загадвае архітэктару Георгу Дольману збудаваць палац – набліжаную копію Версаля, які быў павінен увасабляць сапраўдную манархію як адзінага богаўсталяванага мірапарадку. Архітэктура і інтэр'еры,

выкананыя ў стылі ракако, абавязаны былі пераносіць наведвальніка ў часы Людовіка XV і маркізы Пампадур.

Найбольш манументальна-пампезным помнікам неабарочнага стылю з'яўляецца палац у г. п. Жалудок, пабудаваны князямі Чацвярцінскімі ў 1907–1908 гг. паводле праекта яркага прадстаўніка гістарызму варшаўскага архітэктара У. Марконі [100]. Ён стварае арыстакратычна-імпазантную і велічную палацавую кампазіцыю, якая асацыіруецца з барочнымі прататыпамі, але не праз прамое запазычванне форм мінулага, а за кошт узбуйнення архітэктурных аб'ёмаў, надання ім не лінейных, а плаўных абрысаў, пластычных форм, праз пошук эліптычных і парабалічных контураў. Двухпавярховы будынак на франтальных фасадах раскрапаваны глыбокімі прамавугольнымі бакавымі і авальным цэнтральным рызалітамі з аўтаномнымі фігурнымі шатровымі завяршэннямі на фоне пластычнага мансардавага даху. Галоўны ўваход вылучаны балконам на чатырох парных калонах, з боку дваравога фасада яму адпавядаў высокі шкляны вітраж параднай лесвіцы. Паміж рызалітамі дваровага фасада працягнута балюстрадная тэраса, на якую выходзілі парадныя памяшканні першага паверха. Да буйных архітэктурных форм дададзены лёгкія элементы ракако – авальныя люкарны, вазы, картушы, гірлянды, высокія панелі, фігурныя ліштвы, рустоўка. Увесь палацава-паркавы ансамбль не быў вытрыманы ў адзіным стылі. У ім суседнічалі рознастылявыя пабудовы – маляўнічая архітэктурна-мастацкая сюіта была створана неабарочным палацам, партатыўным «замкавым» флігелем,





201. Палац у г. п. Жалудок. Сучасны выгляд (тыльны фасад) і праект У. Марконі 1908 г.

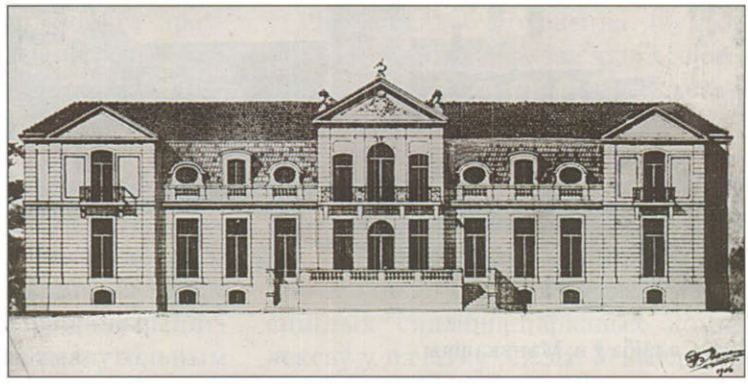
неагатычнай капліцай, млынам, абкружанымі рэгулярным французскім паркам [101].

Архітэктура палаца ў г. п. Крупкі знаходзіцца ў рэчышчы неабарочнага напрамку мадэрна пачатку XX ст. – гэта не барочны твор, а толькі яго метафарычнае адлюстраванне. Двухпавярховы будынак мае асіметрычную аб'ёмна-прасторавую кампазіцыю з разнастайнай трактоўкай фасадаў. У сілуэце палаца традыцыйна дамінуе тарцовая цыліндрычная вежа з васьмігранным верхнім ярусам, накрытым самкнутым сферычным купалам з ліхтарыкам. У аснове архітэктуры – стылізацыя барочных форм: валют і фігурных франтонаў, разнастайнай рустоўкі. Складаная кампазіцыя фасадаў кампануецца з розных па форме і дэкаратыўным афармленні аконных праёмаў (прамавугольныя, квадратныя, лучковыя, круглыя, авальныя), спалучэннем гладкіх і фактурных плоскасцей. Некалькі раней, у 1894 г., маньерыстычна-барочную трактоўку набывае палац Шэмбекаў у Сямянічах у Польшчы – барочны шчыт завяршае дарычны порцік [102].



202. Палац у г. п. Крупкі

У. Марконі ў 1906 г. у неабарочным стылі праектуе палац В. П. Барэйкі ў в. Сіняўка [103]. Архітэктар стварае на ватманскім лісце вобраз рэпрэзентатыўнага палаца сярэдзіны XVIII ст. Прамавугольны ў плане аднапавярховы будынак мае сіметрычна-восевую кампазіцыю, якая падкрэслена трыма двухпавярховымі рызалітамі. Цэнтральны вырашаўся ўзнятым на другі паверх прысценным пілястравым порцікам з трохвугольным франтонам з геральдычным картушам у тымпане і акратэрыямі па вуглах. Першы паверх рытмічна расчлянёны высокімі прамавугольнымі вокнамі, вылучанымі на руставаным фоне фасада.



203. Праект палаца ў в. Сіняўка

Будынак меркавалася накрыць характэрным мансардавым ламаным дахам, які чляніўся авальнымі люкарнамі і лучковымі дахавымі вокнамі, а ў аснаванні апяразваўся балюстрадным парапетам.

Легендарна-гістарычная таямнічасць і набытая ў перыяд барока магнацкая рэпрэзентатыўнасць, буйнамаштабнасць і кампазіцыйная шматпланавасць Нясвіжскага замка Радзівілаў уражвалі многія пакаленні, што не магло не натхніць на стварэнне чаго-небудзь падобнага ці набліжанага па асацыяцыям. Было б бяздарна і бессэнсоўна ўзводзіць у пачатку XX ст. муляж фамільнага нясвіжскага прыстанку. Існаваў толькі адзін шлях – стварыць сучасную палацавую кампазіцыю, характар якой вызываў бы асацыяцыі з нясвіжскім архітэктурным шэдэўрам. І гэтага дасягае архітэктар Венцэль з Берліна ў 1905 г. у палацы Антаніны Радзівіл у в. Манькавічы пад Столінам. На жаль, палац зруйнаваны яшчэ ў Першую сусветную вайну, але адбудаваны ў 1922 г. варшаўскім архітэктарам Ю. Нагурскім [104]. Рамантычная трактоўка архітэктурнага вобраза ў гэтым выпадку была звязана з гларыфікацыяй старажытнасці роду ўладальнікаў сядзібы. Пры бліжэйшым разглядзе палаца непазбежна выяўляецца падабенства са старажытным замкам у Нясвіжы [105]. У гэтым будынку відавочна імкненне ўладальнікаў зацвердзіць сваё старажытнае радавое паходжанне сродкамі архітэктуры. Ад замка XVII–XVIII стст. запазычваюцца мансардны, так званы «французскі», дах, які надае будынку аб'ёмную пластычнасць, маляўнічы сілуэт. Але найбольшую асацыяцыю з нясвіжскім прататыпам



204. Сядзіба ў в. Манькавічы

выклікае шатровая башня-дамінанта з фігурным купальным завяршэннем. Планіроўка вялізнага будынка не П-падобная, як ў прататыпе, а Г-падобная. Магутная ўязная арка ва ўнутраны двор нагадвае ўезд у Нясвіжскі замак праз галоўную вежу-браму. Агульнасць ландшафтнай арганізацыі мелі і паркі абедзвюх радзівілаўскіх рэзідэнцый [106].

Гэты зварот да нацыянальнага архітэктурна-гістарычнага прататыпа не адзінкавы. У XVIII ст. архітэктар В. Растрэлі ў Кіеве (у Першамайскім парку) будуе барочны драўляны палац (згарэў яшчэ ў 1774 г.). На яго месцы ў 1868–1870 гг. архітэктар К. Маеўскі ўзводзіць новы палац у тым жа «барочным» стылі [107].

У неабарочнай трактоўцы ў пачатку XX ст. узведзены невялікі сядзібны дом у в. Тракенікі. Аднапавярховы прамавугольны ў плане аб'ём накрыты пластычным мансардавым дахам. Над галоўным уваходам і на тарцах будынка ўзвышаюцца фігурныя ўвагнута-пукатыя франтоны з бакавымі валютамі, люкарнамі. Зварот да традыцыйнага тыпу барочна-класіцыстычнай дробнапамеснай шляхецкай сядзібы быў даволі пашыраны. Узведзеная ў першай палове XVIII ст. драўляная сядзіба Касцюшкаў у Мерачоўшчыне з'явілася прататыпам турысцкага катэджа на возеры Свіцязь [108].

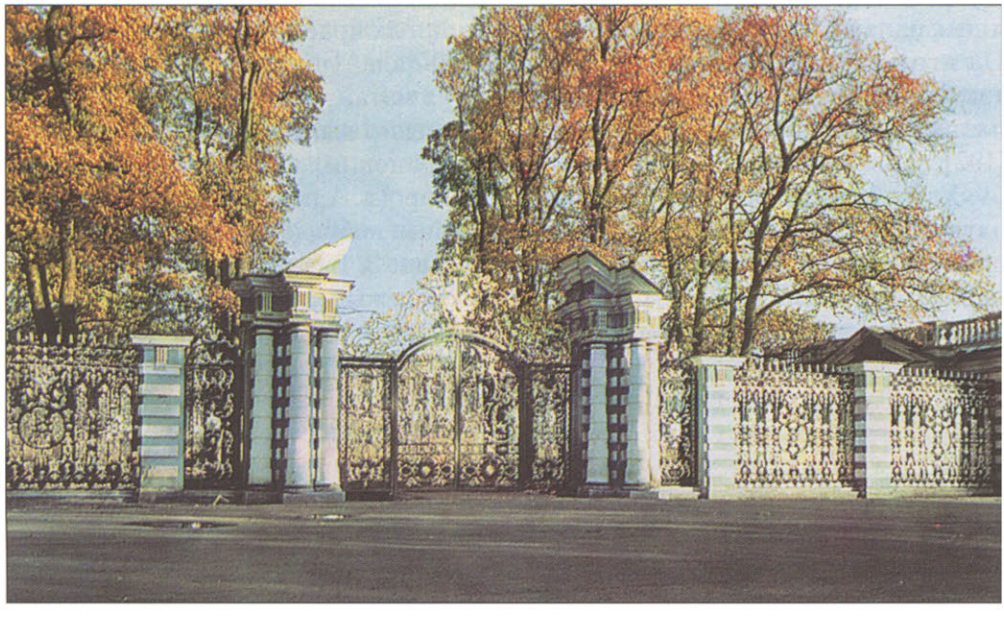
У архітэктуры сядзібы ў в. Поразава адраджаецца барочны тып дробнапамеснай сядзібы з алькежамі XVIII ст. Пабудаваная на мяжы XIX–XX стст., яна вырашана выцягнутым па фронце прамавугольным у плане зрубам, накрытым высокім ламаным дахам, уведзеным ў архітэктурны ўжытак яшчэ ў канцы XVII ст. На яго фоне вылучаецца крапаваны шацёр цэнтральнага гранёнага мансардавага рызаліта – распаўсюджаная форма барочных беларускіх «палацікаў». Над галоўным уваходам – балюстрадная тэраса на чатырох калонах. Тарцы будынка фланкіраваны двухпавярховымі алькежамі, завершанымі шатровымі вярхамі. У афармленні фасадаў выкарыстана разьба (балясіны, разные валюты, ліштвы прамавугольных аконных праёмаў).

Уладальнікі старасвецкіх маёнткаў з мэтай «асвяжыць» у духу часу іх знешні выгляд уносяць у архітэктуру апошніх стылізаваныя элементы барока. Аднаўляючы дом у в. Пярковічы, пабудаваны брэсцкім падкаморыем З. Віславухам у 1805 г. (маёнтак належыў яго роду з 1756 па 1939 г.), яго ўладальнік у 1906 г. накрывае будынак характэрным для XVIII ст. ламаным «польскім» дахам з барочным фігурным шмат'ярусным шчытам на галоўным фасадзе, тымпан якога прарэзаны акенцамі рамбічнай формы. Атрымлівае рэканструкцыю і класіцыстычная сядзіба Ельскіх у Ігнацічах: да старога корпуса ў 1910-х гг. дабудоўваецца двухпавярховы флігель, фасад якога насычаны барочным дэкорам і пластыкай (праект Ігнація і Яна Урублеўскіх) [109].

Прыкметная асаблівасць барочных палацавых ансамбляў – пышнае афармленне параднага ўезда – прывабліваe і ўладальнікаў нават сціплых сядзібна-паркавых комплексаў у пачатку XX ст. У выглядзе



205. Брамы сядзібы ў в. Падароск і Кацярынінскага палацава-паркавага ансамбля (г. Пушкін)



барочнай разарванай аркі на двух пілонах, дэкарыраваных радам калон, вырашана брама ў сядзібе в. Падароск. Пры яе стварэнні ананімны дойлід без сумнення ўяўляў Парадную браму барочнага Вялікага палаца ў г. Пушкін (сярэдзіна XVIII ст.). У барочнай пластыцы ў пачатку XX ст. выканана трох'ярусная арачная брама сядзібы ў в. Сітцы.

Асабняковае і жылое будаўніцтва. У гарадской забудове ў сілу розных абставін (абмежаванасць участка забудовы, цяжкасці матэрыяльнага характару, жорсткія будаўніча-тэхнічныя нарматывы) архітэктарам далёка не заўсёды ўдавалася дасягнуць уласцівых барока аб'ёмна-пластычных эфектаў. Таму неабарока ў гарадскім асабняковым і жыллё-

вым будаўніцтве ў асноўным увасобілася ў фасаднай пластыцы; звычайна выкарыстоўвалася фрагментарная стылізацыя вулічнага фасада – пластычна насычаны цэнтральны рызаліт ці ярус бельэтажа, аплікацыйны дэкор плоскасці сцяны і інш.

Асабняк у Гомелі (вул. Пушкінская, 13) пабудаваны ў 1912 г. Аднапавярховы Г-падобны ў плане будынак пад нізкім вальмавым дахам надзелены архітэктурным дэкорам толькі на вулічным фасадзе. Яго сіметрыя падкрэслена трыма своеасабліва вырашанымі порцікамі. Цэнтральны ўяўляе сабой цяжкі антаблемент на дзвюх канелюраваных калонах стылізаванага карынфскага ордэра, над якім пастаўлены фігурны шчыт з бакавымі піраміда́льнымі пінаклямі. Бакавыя прысценныя порцікі вырашаны аналагічнымі антаблементамі на двух пілонах і завершаны прамавугольнымі атыкамі. Барочную пышнасць фасаду надае багатая арнаментальная ляпніна. Прамавугольныя вокны дэкарыраваны канелюраванымі лапаткамі з мудрагелістымі капітэлямі, каронамі з гірляндамі і спляценкамі лісця аканту. Уздоўж фасада «прабягае» фрыз абстрактнага арнаментальнага характару, над якім – класічны карніз на акантавых дэнтыкулах і з разеткамі паміж імі. Пілоны бакавых порцікаў дэкарыраваны маскаронамі ў стылі мадэрна, ампірнымі вянкамі, гірляндамі. Неабарочны характар інтэр'ерам асабняка надае вычварна гнутая арка вестыбюля з ільвінымі маскамі і кафляныя печы, выкананыя на высокім мастацкім узроўні. Такую кафлю ў неабарочна-ракайльным стылі вырабляе з пачатку XX ст. завод Лісоўскага ў Віцебску.

Асабняк у Слоніме (вул. Савецкая, 58) узведзены ў 1923 г. па тыпу дробнапамеснай барочнай сядзібы другой паловы XVIII ст. Пластычнасць аб'ёмна-прасторавай кампазіцыі дасягаецца выкарыстаннем высокага мансардавага даху, шырокага цэнтральнага рызаліта са шчытам вычварнага ўвагнута-пукатага малюнка з бакавымі валютамі. Капітальны характар драўлянаму будынку надае тынкоўка і вуглавыя контрфорсы рызаліта.

Калі ў вонкавай архітэктуры формы барока мелі тактычную інтэрпрэтацыю, так ва ўнутранай арганізацыі палацаў і сядзіб гэта ўжо былі не жылыя апартаменты і залы для ўрачыстых прыёмаў, падрыхтаваныя для барочнага цырыманіялу, а прагматычныя жылыя апартаменты даволі сціплага набору і афармлення, своеасаблівыя інтэр'ерныя музеі, закліканыя ў залежнасці ад магчымасцей і густу ўладальніка захаваць як мага болей з таго, што канула ў незваротнае мінулае.

Неаракако. У рэчышчы мадэрнізма фрагментарна адбываецца авангардная інтэрпрэтацыя стылю ракако. Зноў надыходзіць мода на тэматыку камедыі dell'arte і карнавала.

Спарадычна дызайнеры ў вырашэнні фешэнебельных інтэр'ераў звяртаюцца да вытанчанага і арыстакратычнага стылю ракако. Утыраваную апрацоўку ў стылі Людовікаў атрымалі інтэр'еры сядзібаў Пружаны, Чырвоны Бераг, Расна. У Расіі ў пачатку XX ст. распрацоўваюцца ўзорныя праекты афармлен-

ня палацавага інтэр'ера ў стылі неаракако. Затое ў Празе «другое ракако» выходзіць з інтэр'ернай абмежаванасці ў стракатую архітэктуру вуліц.

Больш маштабна стыль неаракако рэалізуецца ў храмавым будаўніцтве, у якім ён у сярэдзіне XVIII ст. набыў найбольш уражваючае ўвасабленне. У мадэрнісцкім інтэр'еры касцёла ў г. п. Лельчыцы створаны амбон ў стылі неаракако. У інтэр'еры капліцы-пахавальні ў Бяздзедавічах апсіду вылучаў высокамастацкі белы керамічны іканастас у стылі неаракако.

Архітэктурна-пластычны акцэнт перанесены на галоўны фасад касцёла Іаана Хрысціцеля ў в. Беняконі, вежы якога завершаны вытанчанымі фігурнымі ў духе ракако купалкамі. Інтэр'ер упрыгожаны мастаком К. Кваткоўскім у стылі «другога ракако» (неаракако) арнаментальнай ляпнінай, картушамі, размалёўкай [110].

* * *

Творчасць дойлідаў у напрамку неабарочнай стылістыкі вызначаецца імкненнем да асацыятыўнай адпаведнасці новых архітэктурных твораў іх эпахальна-стылістычным прататыпам, да большай свабоды пластычнага формаўтварэння, часта ў складаных сімбіёзных суадносінах з матывамі іншых стыляў і ў рэчышчы мадэрністскага авангардызму. У якасці стылістычных прататыпаў неабарочных пабудоў акрамя агульнаеўрапейскіх выкарыстоўваюцца самыя разнастайныя рэгіянальныя варыянты барока і ракако. Асноўнымі арыенцірамі неастылю служаць вобразы старабеларускай сядзібнай архітэктуры, шэдэўры «віленскага барока» (ракако). Але адносна звужаны арэал увасаблення стылю неабарока у многім абумоўлены адзначаным вышэй актыўным пошукам у гэты перыяд «нацыянальнага стылю» ў нетрах старажытнарускай архітэктурнай спадчыны і пагарджальных адносін да любых заходнееўрапейскіх запазычванняў.

Стыль неабарока з'явіўся выніkам натуральнай настальгіі па архітэктуры пластычнай, пышнай, уражальнай, асабліва ў час жорсткага прагматызму і функцыяналізму перыяду капіталізму. Дойліды звярталіся ў барочнае архітэктурнае мінулае не за гатовымі рэцэптамі. Яны імкнуліся да перадачы толькі адчування пластычнасці і скульптурнасці архітэктуры, ажыццяўлялі пошук новых ліній і метафарычных форм, неардынарных экспрэсіўных кампазіцыйных вырашэнняў. Магчыма, не ў тых маштабах, як іншыя неастылі, але архітэктурныя творы неабарока ўзбагацілі мастацка-стылявую палітру будаўнічай культуры Беларусі мяжы XIX–XX стст. Інтэрпрэтацыя вобразаў барочнай архітэктуры выказвае значную моц эмацыянальна-эстэтычнага ўздзеяння; яе помнікі імпануюць сучаснаму гледачу не ў меньшай ступені, чым шэдэўры аўтэнтычнага барока. Асэнсаванае звяртанне да мастацтва барока, творчае пераўтварэнне яго архітэктурнай спадчыны, асваенне асноўных заканамернасцей стылествараэння дазваляе расцэньваць гэту архітэктуру як значную з'яву эпохі капіталізму, якая адлюстравала яе эстэтычныя ідэалы і светапогляды.

3.7. Неакласіцызм

Нягледзячы на крызіс феадалізму, у другой палове XIX – пачатку XX ст. не скараціліся маштабы правінцыяльнага рэпрэзентатыўна-сядзібнага і палацавага будаўніцтва. Збядненне гісторыка-архітэктурных аналаў як вытока для форматворчасці прыводзіць у пачатку XX ст. да адраджэння класіцыстычнага стэрэатыпа сядзібы («шляхецкага двара») мяжы XVIII–XIX стст. з класічным порцікам і мансардавым пластычным дахам. Менавіта ў гэтым тыпе сядзібы ўвасобіўся нацыянальна-рамантычны напрамак архітэктуры Беларусі другой паловы XIX – пачатку XX ст. З марамі і настальгіяй па страчаным ідэалізаваным мінулым дойліды імкнуцца стварыць не столькі новы стыль, колькі вярнуцца да старых узораў. Як і сціплым панскім «палацікам» пачатку XIX ст., ім уласцівы ўтульная інтымнасць, традыцыйны маштаб, арганічны сімбіёз з навакольным прыродна-паркавым ландшафтам. Дарэформенная сядзібная культура выклікала модную ў той час пассеістычную настальгію па зачароўваючай сядзібнай гармоніі, паэтычнай атмасферы ўтульнага сядзібнага інтэр'ера, зберагаючага каштоўныя прыкметы мінулага, неабходныя для самаідэнтыфікацыі ў сучаснасці. Пры гэтым дасягалася толькі зачараванне абагульненым вобразам старажытнай утульнай шляхецкай сядзібы з лесвіцай, якая вядзе да звычайнага порціка і традыцыйнай акруглай параднай залы. Яны не толькі сваім знешнім воблікам, але і ансамблем надворных пабудоў, прынцыпамі прасторавай арганізацыі тэрыторыі былі вельмі блізкія да класічных панскіх сядзіб, фактычна ўяўляючы сабой завяршальную фазу развіцця гэтай галіны будаўніцтва. Неакласіцыстычныя асабнякі, якія нагадваюць узведзеныя ў ранг нацыянальнага ідэала невялікія сядзібкі мяжы XVIII–XIX стст., становяцца характэрнымі для забудовы Масквы 1900–1910 гг. [111]. «Сядзібны рэнесанс» не столькі адраджаў мінулае, колькі кананізіраваў яго для будучага, імкнуўся адрадзіць сядзібнае будаўніцтва, прыстасаваўшы яго да новай рэальнасці. І сапраўды, у перыяд 1900–1910-х гг. назіраецца ўсплёск сядзібнага будаўніцтва ў розных губернях Расіі, інвестарам якога, аднак, выступала ўжо не памешчыцтва, а пераважна буйная буржуазія і чыноўніцтва. Акрамя кацярына-паўлаўскага класіцызму, у яго мадэрнізаванае рэчышча ўліваецца пазнейшы ампір маскоўскіх сядзіб і парадных ансамбляў сталіцы. Папулярны часопіс «Старыя гады» сістэматычна публікуе арктыкулы і даследаванні, якія ідэалізуюць адышоўшую дваранска-сядзібную культуру класіцызму.

Пры абавязковым рацыяналізме функцыянальна-планіровачнага вырашэння архітэктура сядзібнага будынка, як заўсёды, адлюстроўвала як заможнасць і грамадскі стан уладальніка, так і яго культурна-эстэтычныя, а часам і ідэйна-палітычныя погляды. Сядзібныя дамы набываюць наўмысную асіметрычную кампазіцыю, маляўнічую дэкаратыўнасць. У планіровачнай аргані-

зацыі сядзібнага дома зыходзілі з жыццёвай мэтазгоднасці і рацыянальнасці, новых эканамічных умоў і функцыянальных патрабаванняў. Пабудова рэпрэзентатыўнага асабняка ці сядзібы «знутры вонкі» вызначае іх расчыненую і шматпланавую аб'ёмна-прасторавую кампазіцыю. У планіровачнай іх арганізацыі яшчэ захоўваюцца лінейна-восевыя і цэнтрычна-восевыя геаметрычныя калідорныя і анфіладныя схемы.

Аднак мадэрністы-наватары адмаўляюцца ад гэтых рудзіментаў дваранскага быту. У будынках неастылёвай трактоўкі, у тым ліку і неакласіцызму, кампазіцыйнае развіццё пачынаецца ад унутранага цэнтральнага ядра-фокуса, у адносінах да якога кампактна і эканамічна размяшчаюцца астатнія памяшканні, расчыненыя ў хол з параднай лесвіцай. Іх канфігурацыя таксама набліжаецца да квадрата, а камфартабельнасць забяспечваецца надзвычайнай увагай да бытавых зручнасцей, дабрабыту цывілізацыі (убудаваная мэбля, сантэхніка, паравое ацяпленне, электрычнасць, тэлефон і інш.). Мадэрністы-дызайнеры ў арганізацыі індывідуальнага жылля не зыходзілі з шаблонаў, у кожным выпадку імкнуліся задаволіць густы заказчыка.

Тут, на «заходніх крэсах» Расійскай імперыі, русіфікатарскія тэндэнцыі ў асяроддзі мясцовых, у аснове сваёй апалячаных, землеўладальнікаў слабелі. У беларускай сядзібнай архітэктуры дадзенага перыяду не былі распаўсюджаны будынкі ў рэтраспектыўна-рускім стылі, што адзначана вышэй. Гэта сведчыць аб тым, што пераважаючыя землеўладальнікі-палякі, якія дыктавалі дойлідам мастацка-стылявую трактоўку сваіх рэзідэнцый, арыентаваліся на спрадвечна нацыянальную архітэктурную спадчыну. Архітэктура гэтых сядзіб аб'ектыўна адлюстроўвала нацыянальна-рамантычны настрой эпохі, з'яўлялася вынікам станоўчай у сваёй аснове пераймальнасці культур, вылучалася маляўнічасцю, фарбавай паліхромнасцю, гарманічным спалучэннем з паркавым пейзажам і навакольным ландшафтам. Імкненне да ўспамінаў аб мінулым само па сабе мела станоўчы пачатак, бо вяло да асваення сканцэнтраванага ў гістарычных стылях аграмаднага вопыту развіцця культуры. Увесь семантычны апарат сядзібнай архітэктуры выказваў настальгію па мінулым, адышоўшых пакаленнях.

У так званым «сядзібным стылі» з пачатку XX ст. узводзіцца шэраг пабудоў у Польшчы [112]. У 1908 г. у Апінагуры праводзіцца конкурс на праект сялянскай мелкапамеснай сядзібы, у якім удзельнічае разам з польскімі і гродзенскі дойлід У. Кржыжаноўскі [113]. Асабліва пашырылася будаўніцтва традыцыйных, але стылізаваных сядзіб і асабнякоў у Польшчы ў першыя гады набыцця ёю незалежнасці пасля 1918 г. [114].

Адраджэнне «дваранскіх гнёздаў», пошукі новай класікі ажыццяўляюцца і ў рускай будаўнічай практыцы пачатку XX ст. [115]. Нацыянальна-рамантычная мадэрнісцкая імітацыя помнікаў класіцызму шырока распаўсюдзілася ў архітэктуры Масквы і Санкт-Пецярбурга [116]. Наш суайчыннік І. У. Жалтоўскі пабудаваў у Падмаскоўі Удзель-

ную дачу ў стылі правінцыйнага драўлянага ампіра. Меркавалася, што зварот да традыцый класіцызму і «сядзібнага стылю» вярне архітэктуры арыстакратычных рэзідэнцый мінулую мастацка-стылявую вобразнасць, страчаную строгую геаметрычнасць і тэктанічнасць. У той жа час імітацыя старажытных феадальных памесцяў у стылі неакласіцызму была сведкам надыходзячага канца сядзібнага будаўніцтва (пераход да гарадскіх асабнякоў, вясковых лёгкіх віл і дач).

Пры ўсёй негатыўнасці ў адносінах да твораў эклектычнага толку неабходна адзначыць, што палацава-сядзібныя будынкі мелі шэраг эстэтычных якасцей. Перш за ўсё яны набывалі страчаную ў перыяд класіцызму ўсефасаднасць – з кожнай наступнай кропкі бачання архітэктура сядзібы адкрывалася новымі візуальнымі ўражаннямі. Адмоўныя, негатыўныя праявы эклектызму ў горадабудаўніцтве не ўласцівы сядзібным рэзідэнцыям, якія мелі характар адасобленых архітэктурна-паркавых комплексаў («ансамблі ў сябе»). Сядзібная эклектыка значна адрознівалася ад эклектычнага стылявога кангламерату гарадскога грамадзянскага будаўніцтва. У архітэктуры загарадных сядзіб дойліды прытрымліваліся адзінага стылю, чысціні ўяўленняў аб культурнай эпосе. У адрозненне ад неаготыкі, неакласіцызм быў менш арыентаваны на замежжа, паколькі меў дастаткова магутную нацыянальную архітэктурную глебу.

На Беларусі «сядзібны стыль» знаходзіўся ў рэчышчы польскага рамантызму. Шляхецтва, якое страціла панаванне ў эканамічным жыцці краіны, саступіла месца буржуазіі і бачыла ў нацыянальным архітэктурным рэтраспектывізме сродак адыходу ад рэчаіснасці ў дарагое яму мінулае, у мір гістарычна апрабаванай прыгажосці. Буржуазія, у сваю чаргу, яшчэ не выбраўшы і не распрацаваўшы свайго стылю, імкнулася не саступаць яму ў мастацкіх намаганнях.

Шэраг уладальнікаў маёнткаў на Беларусі ўзводзяць сядзібы, якія з'яўляюцца рэканструкцыяй зруйнаваных часам будынкаў – у пачатку XX ст. архітэктарам яшчэ не ўдалося скінуць з сябе путы мастацкага пераймальніцтва. Памешчык Плятэр у сваёй сядзібе ў в. Заполле пад Пінскам у 1920 г. узводзіць жылы дом – уласна ўзнаўляе свой былы барочна-класіцыстычны шляхецкі двор XVIII ст. у в. Пясечна [117]. Настальгія па былой сядзібе звязана з яе багатай гісторыяй. Маёнтак Пясечна першапачаткова быў уладаннем Друцкіх-Любецкіх. Ад Юзэфы Друцкай-Любецкай ён перайшоў да яе мужа Войцэха Пуслоўскага, потым да сына Вандаліна, дачка якога ў 1872 г. мела шлюб з графам А. Броель-Плятэрам, і з таго часу да 1939 г. маёнтак належыў Плятэрам. Пасля 1920 г. уладальнікі падзялілі маёнтак на парцэлы, а сваю рэзідэнцыю перанеслі бліжэй да Пінска – у Заполле, у якім захоўваўся пейзажны парк з ліпавымі шпалерамі і альтанкамі. Сярод парка пабудавалі драўляны дом, які нагадваў страчаную сядзібу. Гэта П-падобны ў плане аднапавярховы аб'ём пад пластычным «польскім» ламаным дахам. Франтальныя фасады адзначаны па цэнт-

ры ідэнтычнымі чатырохкалоннымі порцікамі.

Тыповы старапольскі дробнапамесны шляхецкі двор, які можна сустрэць у большасці беларускіх маёнткаў канца XVIII – пачатку XIX ст., узводзіцца ў 1909 г. у в. Стралкава [118]. Знешне дом увасабляў патрэбу ўладальнікаў у эмацыянальным супярэжыванні «польскаму залатому веку». Архітэктура гэтай гарманічнай фасаднай кампазіцыі відавочна пераклікаецца з класічнымі сядзібнымі дамамі, адлюстраванымі ў шматлікіх малюнках мастака Н. Орды. Выкарыста-



206. Сядзібы ў вёсках Заполле і Стралкава



ныя «цытаты» з касіцыстычнай сядзібнай архітэктуры пераведзены тут на мову сучаснага дойлідства. Жылы дом вырашаны кампактным прамавугольным у плане аднапавярховым аб'ёмам пад вальмавым дахам. Крайне просты галоўны фасад падкрэслены сціплым чатырохкалонным безордэрным порцікам з тыповай круглай люкарнай у тымпане трохвугольнага франтона. Ад класіцыстычных прататыпаў канца XVIII ст. сядзібу адрознівае утрыраванне да гратэскнай выразнасці порціка перад цэнтральным рызалітам. Яго наўмысна ўцяжараныя, прысадзістыя калоны з плітамі-кубамі замест капітэляў нясуць спрошчаны трохвугольны франтон, што выклікае ўражанне падкрэсленай манументальнасці будынка. Пад порцік вядуць шырокія прыступкі, выкладзеныя з блокаў ружовага вапняку. Спакойная гладзь фасадаў рытмічна расчлянёна прамавугольнымі вокнамі ў плоскасных лучковых ліштвах. Шырокімі лапаткамі вылучаны бакавыя рызаліты галоўнага фасада і крапаваны прасценкі дваравога эркера. Стралкаўская сядзіба вызначаецца традыцыйнай у сваёй чысціні і дакладнасці ўнутранай арганізацыяй з анфіладнай сувяззю пакояў і размяшчэннем у цэнтры параднай залы, якая вылучана на паркавым фасадзе акруглым эркерам. Характэрная рыса інтэр'ера – адкрытая бэлечная столь у духу рэнесансных віл. Вобразная трактоўка адлюстроўвае важную якасць неакласіцызму, больш схільнага не да канкрэтна-гістарычнай стылізацыі, а да ўвасаблення сучаснай мары аб старажытнай панскай сядзібе, ачышчанай ад празаічных дробязей.

Імкненне не да археалагічнай рэстаўрацыі старажытнай сядзібы, а да стварэння ў яе форме цэласнага твора архітэктуры свайго часу вызначылася ў маёнтку графа Ф. Плятэра (да 1829 г. належыў графам Манузі) у в. Опса. Польскі архітэктар Целяжынскі ў 1904 г. ажыццяўляе неакласіцыстычную стылізацыю традыцыйнай дробнапамеснай сядзібы [119]. Аднапавярховы дом пабудаваны па традыцыйнай для шляхецкіх рэзідэнцый канца XVIII ст. П-падобнай планіровачнай схеме з бакавымі двухпавярховымі крыламі і ламаным дахам. Архітэктар свядома імкнецца да найбольшага абагульнення форм класіцызму і стварэння ў выніку толькі вобраза традыцыйнай класіцыстычнай сядзібы. Аднак ордэр ужо не выступае як вызначальная аснова архітэктурнай кампазіцыі, маштабнасці і прапарцыянальнасці будынка, як асноўны стылеі формастваральны элемент. Адрозненне будынка ад гістарычных прататыпаў – у пераносе кампазіцыйнага акцэнту з цэнтра на бакавыя крылы. Цэнтральны ўваход афармлены прысадзістым двухкалонным порцікам з антаблементам, але без франтона. У дэкоры фасадаў выкарыстаны прафіляваныя прамыя сандрыкі над прамавугольнымі аконнымі праёмамі, вуглавая рустоўка. У навакольлі сядзібы захаваліся фрагменты пейзажнага парку, рэшткі лесвічнага каскада ад дваровай тэрасы палаца да возера Опса, брама з фрагментам мураванай агароджы, комплекс гаспадарчых пабудоў, перад жылым домам – мураваны флігель.

Нягледзячы на запазычванне архітэктурных форм мяжы XVIII–XIX стст., асабліва цанілася творчая фантазія дойліда, яго здольнасць стварыць новыя варыянты яшчэ не выкарыстаных спалучэнняў, арыгінальных кампазіцый, знайсці новыя крыніцы дэкаратыўных матываў. У гэтым сэнсе паказальнай з'яўляецца сядзіба ў в. Арэхаўна. У пачатку XVII ст. маёнтак належыў Марыяне Корсак (з Рагозаў), ад якой перайшоў да Сушынскіх; у 1642 г. яго набыў Тадэвуш Сялява; ад яго трапіў да Рыпінскіх. Полацкі крайчы Ян Рыпінскі ў 1745 г. прадаў маёнтак мужу і жонцы Грабніцкім, роду якіх ён і належыў да 1920 г. [120]. Сядзібны дом пабудаваны ў канцы XVIII ст. у стылі класіцызму, але сучасны выгляд набыў у пачатку XX ст. Пры першапачатковым сіметрычным вырашэнні плана дома яго франтальны фасад набыў асіметрычную кампазіцыю. П-падобны ў плане аднапавярховы будынак пад вальмавым дахам у цэнтральнай частцы вырашаны двухпавярховым рызалітам, якому супрацьпастаўлены чатырохкалонны атыкавы порцік бакавога ўвахода (цэнтральны ўваход замураваны ў другой палове XIX ст.). На паркавым фасадзе рызаліту адпавядае паўкруглы эркер параднай авальнай залы, з арачных вокнаў якой былі бачны пейзажны парк і возера. З арсенала дэкаратыўных форм класіцызму тут выкарыстаны рустоўка, сандрыкі, буйныя падкарнізныя дэнтыкулы, замковы камень і інш.

Адмова ад прамога цытавання класікі, стварэнне асацыятыўнага неакласіцыстычнага архітэктурнага вобраза назіраецца ў сядзібе ў г. Хойнікі, узведзенай у пачатку XX ст. Аб'ёмна-прасторавая кампазіцыя асіметрычная – да кубападобнага двухпавярховага аб'ёму далучаны тарцовая квадратная ў плане вежа і бакавое крыло. Галоўны ўваход афармлены пастаўленай па авалу каланадай, якая нясе тэрасу другога паверха. На чырвоным фоне цагляных сцен вылучаюцца атынкаваныя і пабеленыя дэталі утрыраванага архітэктурнага дэкору: ліштвы прамавугольных вокнаў з прамымі сандрыкамі, карнізы, руст, трохвугольныя франтоны, калоны, сухарыкі. Дойлід звяртаецца да выкарыстання марской ракавіны, якая веерападобна ўпрыгожвае арачныя нішы. Неакласіцыстычная сядзіба графа М. Красінскага пачатку XX ст., «у стылі польскім вытрыманая», знаходзілася ў в. Баяры [121].

Неакласіцыстычная сядзіба ўзводзіцца на мяжы XIX–XX стст. у маёнтку В. Нітаслаўскага Бігосава [122]. Прамавугольны ў плане, выцягнуты па фронту аднапавярховы будынак пад вальмавым дахам па цэнтры вылучаны двухпавярховай пяцівосевай мансардай, завершанай трохвугольным франтонам. Працяглы франтальны семнаццацівосевы фасад па цэнтры вылучаны рызалітам з балконам, завершаны трохвугольным франтонам з гербавым картушам; уваходы арганізаваны ў бакавых порціках з дзвюма парамі калон і трохвугольнымі франтонамі. Фасад рытмічна расчлянёны прамавугольнымі аконнымі праёмамі з сандрыкамі. На паркавым скарочаным адзінаццацівосевым фасадзе перад мансардай выступае балкон, які ўзняты на шэсць слупоў, і ад-

нолькавая па шырыні тэраса пад ім; фасад рытмічна расчлянёны прамавугольнымі аконнымі праёмамі і пілястрамі ў прасценках. Вокны акаймаваны арачнымі нішамі, дэкарыраваны падаконнымі прамавугольнымі фактурнымі нішамі. Тое новае, што вызначае неардынарную трактоўку класікі, увасабляецца ў дэцэнтралізацыі галоўнага фасада, кампазіцыйнай неадназначнасці франтальных фасадаў, пірамідальнай пабудове аб'ёмнай кампазіцыі, індывідуальнай трактоўцы капітэлі калоны.

Флігель сядзібы Макрыцкіх у в. Высокае ад фундамента да вільчыка даху пакрыты рустам, ахоплены меандравым поясам. У гэтым будынку архітэктар імкнуўся агульнавядомымі элементамі антычнага дэкору – меандр і руст – выклікаць у гледача асацыяцыі з класіцызмам. Прамавугольны ў плане аднапавярховы будынак накрыты высокім мансардавым дахам, з боку дваровага фасада вылучаны пяцігранным эркерам – традыцыйны прыём у сядзібнай архітэктуры класіцызму. Галоўны дом сядзібы таксама выкананы ў стылі неакласіцызму, але з эклектычным прыўнясеннем элементаў готыкі (стральчатыя вокны дваровага эркера) і рэнесансу (руставаныя ліштвы і трохвугольныя сандрыкі прамавугольных вокнаў).

У пачатку XIX ст. уладальнікам маёнтка Беліца Ю. Швяцкім пабудаваны класіцыстычны сядзібны дом, які ў 1909–1911 гг. пры К. Швяцкім перабудоўваецца паводле праекта архітэктара У. Мічкоўскага, пашыраецца і набывае тарцовую двух'ярусную васьмігранную вежу [123]. У выніку першапачатковая сіметрыя дома парушаецца і яго кампазіцыя набывае дынамічна-асіметрычны характар. Працяглы па фронту прамавугольны аднапавярховы будынак ў цэнтры галоўнага фасада вылучаны двухпавярховым рызалітам, верхні паверх якога падтрымліваюць дзве пары тасканскіх калон і антаблемент, які завяршае трохвугольны франтон з гербавым картушам. Трохвугольнымі франтонамі ўвенчаны і бакавыя рызаліты. Архітэктурным дэкорам вылучана вежа, пакрытая на першым паверсе (размяшчалася лазня) рустам і аздобленая двухкалонным порцікам; на другім паверсе (разьбярская майстэрня С. Швяцкога) рустам адзначаны вуглы граняў, трохвугольнымі сандрыкамі – прамавугольныя вокны, у завяршэнні – балюстрадны парапет.

Аналагічная дэцэнтралізацыя галоўнага фасада адбываецца ў сядзібе ў в. Камянполле, якая сфарміравалася ў другой палове XIX – пачатку XX ст. і складаецца з мураванага сядзібнага дома (1873 г.), лядоўні (1873 г.), кузні (1907 г.), пейзажнага парку з двума каналамі. Сядзібны дом – аднапавярховы прамавугольны ў плане аб'ём з узвышанай на два паверхі ўваходнай мансарднай часткай, ссунутай у правы бок галоўнага фасада. Нетрадыцыйна вырашаны галоўны ўваход афармлены навіссю на шасці пастаўленых па авалу калон. У інтэр'еры захаваліся дзве кафляныя печы. На авангарднай утрыроўке класічнага порціка заснавана архітэктурная вобразнасць сядзіб у вёсках Анелін, Міхайлаўшчына, Даматканавічы, Рудаўка, Камарова, Каранеўшчына і інш.

Спроба адысці ад гатовых схем, стылізаваць тып дробнапамеснай сядзібы, які склаўся ў перыяд класіцызму, ажыццёўлена ў драўлянай сядзібе ў в. Блонь. Аднапавярховы прамавугольны ў плане будынак пад вальмавым дахам. Галоўны фасад ґа цэнтры традыцыйна вылучаны чатырохкалонным порцікам з трохвугольным франтонам. Парамі мураваных калон вызначаны вуглавыя лоджыі. На фоне гарызантальна



207. Сядзібны дом і флігель у в. Высокае



ашаляваных фасадаў вылучаюцца прамавугольныя вокны ў простых ліштвах, вуглы дэкарыраваны імітаваным рустам.

Архітэктары-неакласіцысты адмаўляюцца ад цэнтрычнай пастаноўкі порціка на фасадзе будынка. Кампактны прамавугольны ў плане



208. Сядзібы ў вёсках Камарова і Каранеўшчына



аднапавярховы пад вальмавым дахам сядзібны дом памешчыка Федаровіча ў г. п. Шаркаўшчына пабудаваны ў пачатку XX ст. з цэглы. Яго франтальны фасад з правага боку акцэнтаваны порцікам з чатырма парна пастаўленымі калонамі і трохвугольным франтонам. Пры гэтым дваровы фасад традыцыйна вылучаны па цэнтры пяцігранным эркерам параднай залы. Абодва крапаваны нішамі, расчлянёны прамавугольнымі вокнамі ў простых плоскасных ліштвах, апяразаны перыметральным прафіляваным антаблементам. Элементы стылізаванай класікі захаваліся і ў інтэр'еры дома (ляпныя разеткі і карнізы). Дом акаймаваны пейзажным паркам, высаджаным уздоўж берага Дзісны.

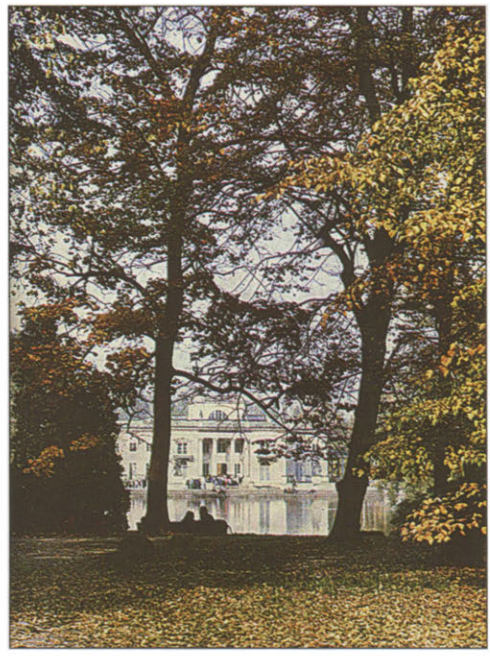
Рэгіянальную архітэктурна-стылявую трактоўку набыла сядзіба В. Пратасевіча ў в. Боркі, пабудаваная ў пачатку XX ст. у выглядзе «старапольскага двара» (паўзруйнавана). Драўляны сядзібны дом – аднапавярховы прамавугольны ў плане аб'ём пад высокім вальмавым ламаным дахам з увагнутымі ніжнімі схіламі. Галоўны сямівосевы фасад па цэнтры вылучаны ганкам з трохвугольным франтонам на чатырох слупах – імітацыя ў дрэве класічнага порціка. Адкрыты брусчаты зруб дэкарыраваны імітаванымі формамі мураванай архітэктуры – пілястрамі, вуглавым рустам. Унутраная планіроўка анфіладная, вінтавая лесвіца вестыбюля вядзе на мансардавы паверх, пад будынкам – скляпеністыя сутарэнні.

У стылі неакласіцызму па тыпу ратушы быў выкананы павільён пад назвай «Скарбец» пры сядзібе ў в. Варонча [124]. Сіметрычна-восевую кампазіцыю парамавугольнага ў плане аднапавярховага будынка пад паўвальмавым дахам завяршала чатырохгранная вежа з гадзіннікам-курантамі. Над вежай уздымаўся востраканцовы шпіль на ступеньчатым п'едэстале. Дзевяцівосевы галоўны фасад па ўсёй плоскасці быў расшыты «дашчатым» рустам, па цэнтры вылучаны рызалітам з трохвугольным франтонам.

Сядзіба графа Даражынскага ў в. Межава закладзена разам з паркам у 1901 г. на плошчы каля 8 га па баках яра, па дне якога цячэ ручай Варанец. Знешні выгляд панскага дома вызначыла ўнутраная планіровачная структура. Будынак мае складаную планіровачную канфігурацыю, маляўнічую асіметрычную кампаноўку аб'ёмаў, разнастайныя дахі: паўвальмавы – над асноўным аб'ёмам, паўшатровы – над пяцігранным эркерам, ламаны – над вуглавой прыбудовай. Свабодную кампаноўку аб'ёмаў падкрэслівае асіметрычнае размяшчэнне прамавугольных аконных праёмаў, балконаў. Класіцыстычную афарбоўку яго архітэктуры, больш набліжаную да канструктывізму (высокія строеныя прамавугольныя вокны, геаметрызаваныя аб'ёмы і плоскасці), надаюць элементы дэкору: ляпныя гірлянды, трохвугольныя франтоны.

На першых кроках новага вітка звароту да класіцызму назіраюцца спробы прамых стылістычных запазычванняў, імітавання асобных архітэктурных арыгіналаў, найбольш тыповых для стылю. Адзначым, што прамое запазычванне не лічылася плагіятам, а другаснасць архітэк-

турнага вобраза разглядалася як годнасць. Бліскучым узорам для натхнення і адвольнай інтэрпрэтацыі, своеасаблівай праявай польскага нацыянальнага рамантызму з'явілася наследаванне каралеўскай рэзідэнцыі «Лазенкі» («Палац на выспе») у Варшаве, узведзенай у 1784–1795 гг. архітэктарам Д. Мерліні [125]. Гэты палац уражваў дойлідаў сваёй элегантнай і вытанчанай класіцыстычнай архітэктурай, надзвычай зручным размяшчэннем у акружэнні прудоў, у воднай гладзі якіх ён люстэркава адлюстроўваўся ўсёй сваёй прыгажосцю. У атмасферы гэтага захаплення нараджалася жаданне наследаваць лазенкаўскаму архітэктурнаму шэдэўру.





209. Палац «Лазенкі» ў Варшаве і палац у в. Жамыслаўль

Крах свабодалюбівых надзей і ілюзій надаў рамантычны характар усім бакам інтэлектуальнага і мастацкага жыцця краіны. Вяртанне да гісторыі выступала своеасаблівай формай адмаўлення ад рэчаіснасці, у іншых выпадках – і прамога палітычнага бунту. У асяроддзі мясцовых сацыяльных вярхоў ідэя рэанімацыі былой Рэчы Паспалітай і яе шляхецка-дваранскай дэмакратыі становіцца «блакітнай марай». Гу-

чыць заклік да таго, каб «сучасная эпоха рэакцыі стала эпохай нашага (польскага. – *А. К.*) адраджэння духоўнага і культурнага» [126]. Другая ідэйна-палітычная падаснова гэтай з'явы – буржуазна-нацыяналістычная – падагравала шавіністычныя настроі (асабліва ў першае дзесяцігоддзе XX ст. – у перыяд абвастрэння імперыялістычных супярэчнасцей напярэдадні Першай сусветнай вайны), прапаведавала бясспрэчнасць і выключнасць адной культуры над другой. На гэты конт дасканала выказаўся К. Маркс: «... у такія эпохі рэвалюцыйных крызісаў яны (людзі. – *А. К.*) клапатліва заклікаюць да сябе на дапамогу духаў прайшоўшага, запазычваюць у іх імёны, баявыя лозунгі, касцюм і ў асвячоным старажытнасцю народзе, на чужой мове разыгрываюць новы акт сусветнай гісторыі» [127].

Паказальным у гэтых адносінах творам манументальнай архітэктуры з'яўляецца палац Умястоўскіх у в. Жамыслаўль. Сваю назву гэта паселішча вядзе ад старажытнага рода Жэмлаў, якія валодалі ім у XVII – пачатку XVIII ст. Потым па жаночай лініі ўладанне перайшло да Пацаў, у 1784 г. яго выкупіў К. Шчыт, ад якога пераходзіць да Кіяневічаў. У выніку ўладальнікам маёнтка стаў малодшы з братоў Казімір Кіяневіч (1804–1863) [128]. Менавіта ён, будучы маршалкам шляхты Ашмянскага павета, прыступіў да стварэння ў ім рэпрэзентатыўнай палацава-паркавай рэзідэнцыі, адпаведнай знатнасці рода.

Спачатку па баках існаваўшага пры пакупцы Умястоўскімі маёнтка драўлянага, простага па архітэктуры, але вялікага аднапавярховага дома (быў пабелены і накрыты чырвоным мансардавым дахам) [129] былі ўзведзены два двухпавярховыя мураваныя флігелі (на месцы драўляных). Левы класіцыстычны флігель па цэнтры франтальнага фасада быў адзначаны чатырохкалонным тасканскім порцікам. Адначасова Казімір Умястоўскі пабудаваў мураваную двухпавярховую «лядоўню», аб'яднаную з аранжарэяй; за адным з флігеляў – вялікую стайню, карэтную і манеж. Пасля яго смерці (1863 г.) будаўніцтва прадоўжыла яго ўдава Юзэфа. Пры ёй быў знесены стары драўляны сядзібны дом і на яго месцы ўзведзены існуючы зараз манументальны мураваны палац, «вельмі вытанчаны, падобны да лазенкоўскага, але больш высокі» [130]. Будаўніцтва было скончана перад смерцю Ю. Умястоўскай у 1877 г. у Вільне.

Наступнымі ўладальнікамі ўжо гатовай палацава-паркавай рэзідэнцыі была графская сям'я Уладзіслава (адзінага сына Юзэфы) і Яніны Умястоўскіх, якія ўзялі на сябе ўнутраную апрацоўку палаца. Пасля вяртання з вясельнага вандравання яны пасяліліся ў левым флігелі, а тым часам у палацы мянялася сталярка, клаўся паркет, ставіліся «парыжскія» каміны, сцены апрацоўваліся дубовымі панелямі. Выгляд палаца адлюстраваў у сваёй акварэлі мастак краязнаўца Н. Орда ў 1875–1877 гг. Перад Другой сусветнай вайной маёнтак быў перададзены графіняй Умястоўскай Віленскаму універсітэту імя С. Баторыя. У памяць аб гэтым пры ўездзе ў сядзібу ўстаноўлены мемарыяльны прыдарожны слуп з надпісам «Жамыслаўская навуко-

вая фундацыя Уладзіслава і Яніны графства Умястоўскіх пры Універсітэце Віленскім» [131].

Кампазіцыя жамыслаўскага палацава-паркавага комплексу прытрымлівалася традыцыйнай для канца XVIII ст. планіроўкі. Яе цэнтрам з'яўляецца палац, перад якім бакавыя флігелі стваралі парадны курданёр. На яго супрацьлеглым баку па восі палаца была пастаўлена мураваная лава-альтанка. Побач з палацам размяшчалася драўляная капліца, пабудаваная яшчэ ў канцы XVIII ст. пры Шчытах і струхнелая да часу новага будаўніцтва. Юзэфа паставіла невялікую мураваную капліцу ля дарогі, па якой ездзіла з мужам на імшу да Уладзіслаўскага касцёла ў мястэчка Суботнікі. Уздоўж тыльнага фасада палаца цячэ р. Гаўя, плаціна з мостам на якой стварае з усходняга боку комплексу маляўнічы вадаём, каб дасягнуць характэрнага для варшаўскага прататыпа эфекту адлюстравання архітэктуры будынка ў водным люстэрку.

Палац Умястоўскіх у Жамыслаўлі, узведзены ў 1863–1877 гг. (канчаткова завершаны ў 1882 г.) [132], з'явіўся прыкладам ціражыравання славутага класіцыстычнага шэдэўра палацава-паркавага ансамбля «Лазенкі» ў Варшаве. Падобна архітэктурнаму прататыпу аб'ёмна-прасторавая кампазіцыя палаца цэнтраімкліва нарастае ад нізкіх бакавых тамбураў-тэрас праз двухпавярховыя крылы да цэнтральнага кубападобнага аб'ёму, завершанага чатырохгранным бельведэрам. Нават цяжка прызнаць стылізацыю – настолькі праўдападобна другое існаванне варшаўскага архітэктурнага шэдэўра («Палац на выспе»). Галоўны порцік устаўлены ў глыбокую лоджыю («хол»), якая мела мазаічную падлогу. Карынфскія калоны нясуць антаблемент, прапарцыянальныя адносіны строга ўраўнаважаны, гарманічна простыя. Некаторы эклектызм адбіўся ў выкарыстанні дарычнага фрыза і карынфскіх канелюраваных пілястраў у крапоўцы прасценкаў. Як і ў «Лазенках», будынак акаймоўвае балюстрада; два бакавыя ўваходы вылучаны балкончыкамі; руставаныя грані бельведэра прарэзаны паўкруглымі «паладыянскімі» вокнамі. Тыльны трынаццацівосевы фасад вырашаны рытмічна і плоскасна, яго цэнтр вылучаны карынфскім чатырохкалонным порцікам. Насычанасць характэрнымі знешнімі прыкметамі прататыпа садзейнічае мастацкай выразнасці новага твора архітэктуры, у якім дойлід быццам імкнецца перасягнуць сапраўдны ўзор.

Палац ў Жамыслаўлі з'яўляецца не адзіным блізкім да прататыпу ўзорам адраджэння агульнавядомага ў еўрапейскім дойлідстве палацава-паркавага ансамбля ў Варшаве [133]. Варыяцыі на выбраную тэму працягваюцца ў сядзібе Вака ля Вільна, узведзенай Я. Тышкевічам у 1876–1880 гг. паводле праекта архітэктара Л. Марконі [134]. Тут таксама адзначаецца панаванне строгай сіметрыі, парадку і рэгулярнасці. Верагодна, улічваючы відавочнае падабенства з палацам у Жамыслаўлі, аўтарам апошняга з'яўляецца таксама Марконі, тым больш, што Я. Тышкевіч быў цесна звязаны з уладарамі жамыслаўскай сядзібы Умястоўскімі [135].

Сацыяльна-палітычная дактрына ўвасобілася ў падобнай лазенкаўскаму палацу сядзібе Булгай на Украіне, узведзенай перад Першай сусветнай вайной яе ўладаркай А. Здзяхоўскай [136]. Як і ў жамыслаўскім палацы, тут увасоблены ўсе рысы «станіслаўскага» стылю – пышная ўнутраная дэкарацыя, фасадная лоджыя, адзіны архітэктанічны строй, цэнтрычнае вырашэнне асноўнага аб'ёму, «абягаючая» яго балюстрада, бакавыя тэрасы і інш. Яшчэ адзін прататып варшаўскага архітэктурнага шэдэўра ўзнік у 1909 г. на Ліцве (на Жмудзі) у сядзібе Кагноўскіх у Ланчынаве [137]. У гэтых «рэдакцыях» лазенкаўскага палаца пры захаванні агульнай кубападобнай аб'ёмна-прасторавай кампазіцыі ёсць некаторыя разыходжанні з прататыпам у трактоўцы асобных элементаў.

У асяроддзі дойлідаў другой паловы XIX – пачатку XX ст., якія ішлі па шляху інтэрпрэтацыі гістарычных архітэктурных стыляў, меліся асобныя прадстаўнікі, якія ўсвядомілі недаўгавечнасць і творчую нежыццяздольнасць мастацкага рэтраспектывізму калег. Таму яны адыходзяць ад пошукаў новага архітэктурнага стылю, а здавальняюцца матываваным і па магчымасці дакладным аднаўленнем гістарычных аналагаў, нават звяртаюцца да капіравання, «узнаўлення» выдатных архітэктурных твораў мінулага. Спадзяваліся, што менавіта гэта – адзінае святло, якое вывядзе з творчага тупіка. Для палацава-сядзібнага будаўніцтва адбіраюцца еўрапейскія архітэктурныя каштоўнасці класіцызму, якім уласцівы не толькі высокія мастацка-эстэтычныя якасці, але і значны гісторыка-ідэйны змест. Таму засяроджанне ўвагі на рэзідэнцыі польскага караля Станіслава Аўгуста Панятоўскага з'явілася своеасаблівай праявай польскага нацыянальнага рамантызму.

Аднак гэта з'ява мела і пэўныя ідэйна-палітычныя перадумовы. У жыцці так званага «Паўночна-Заходняга краю» Польшча і Расія знаходзіліся ў стане вострай барацьбы за культурна-нацыянальны прыярытэт. Царызм, які праводзіў на Беларусі каланіяльную палітыку, насаджае свой варыянт культуры, заснаваны на вядомай трыядзе «праваслаўе, самадзяржаўе і народнасць». З другога боку, у польскім архітэктурным рамантызме адлюстраваліся погляды той часткі мясцовых сацыяльных вярхоў, якія ўстойліва лічылі Беларусь часткай «польскай айчызны». Сярод польскай арыстакратыі ідэя рэанімацыі Рэчы Паспалітай становіцца завуаліраванай патрыятычнай марай, своеасаблівым палітычным пратэстам.

Моцная хваля польскага рамантызму была цесна звязана з нацыянальна-вызваленчым рухам XIX ст. Яго паражэнне суправаджалася наступам рэакцыі, што прывяло да страты рэвалюцыйнага аптымізму, поўнай настальгічнай ідэйна-эстэтычнай арыентацыі мастацтва. Гучыць заклік, каб «сучасная эпоха рэакцыі стала эпохай нашага (польскага. – *А. К.*) адраджэння духоўнага і культурнага» [138]. У гістарычнай рэтраспекцыі і дойліды, і палякі-землеўласнікі бачылі асновы нацыянальнай культуры, яе глыбінныя вытокі. Таму польскі нацыя-

нальны рамантызм абвяшчаецца лозунгам: «Узоры і тэмы для нашых твораў будзем чэрпаць пераважна з нашага мінулага, якое з'яўляецца выключна чыстым і свежым вытокам польскага духа, польскай культуры» [139].

Натуральна, гэты шлях ні на крок не наблізіў дойлідаў да выйсця з творчага тупіка, у які зайшла архітэктура другой паловы XIX ст., так і не стварыўшы свайго стылю. Больш таго, кампілятывізм крайне абмежоўваў магчымасці шырокага будаўніцтва, бо рэалізоўваўся толькі ў адзіных у сваім родзе, унікальных збудаваннях, якія звычайна ўзводзілі не па задуме архітэктара, а жаданню заказчыка. І толькі ў канцы XIX ст. усё часцей пачынаюць выяўляцца негатыўныя адносіны да капіізму, эклектыкі [140].

Таму, на наш погляд, з'ява неакласіцыстычнага капіізму ў архітэктуры Беларусі менш за ўсё звязана з эстэтычнымі меркаваннямі. Перш за ўсё яна – матэрыяльнае ўвасабленне рамантычнай ідэалізацыі Рэчы Паспалітай як адзінага дзяржаўнага цэлага, своеасаблівая форма абгрунтавання гістарычнага права Польшчы на самавызначэнне. А палац «Лазенкі» – гэта памяць аб апошнім польскім каралі Станіславе Аўгусце Панятоўскім, «залатым перыядзе шляхецкай вольнасці». Цікава адзначыць, што сваёй магутнасці род Умястоўскіх, уладальнікаў сядзібы Жамыслаўль, дасягнуў менавіта ў час яго праўлення. Нацыянальна-патрыятычная самасвядомасць «пакладзена ў аснову» ўзвядзення адзначанага вышэй палаца ў Булгаях. Менавіта тут у 1863 г. адбылася крывавая бойня паміж паўстанцамі і рускім войскам. Прыкметна, што ўладар сядзібы Вака пад Вільна Я. Тышкевіч быў блізкі па радству да каралеўскай фамілii Панятоўскага. Ушчэмлівала нацыянальную самасвядомасць і тое, што пасля апошняга падзелу Рэчы Паспалітай у 1795 г. палац «Лазенкі» на працягу амаль стагоддзя належыў рускай царскай фамілii (да аднаўлення незалежнасці Польшчы ў 1918 г.). Усё гэта сведчыць аб тым, што не толькі эстэтычныя ўяўленні заказчыкаў з'яўляліся асновай настолькі вызначальна арыентаванага архітэктурнага капіізму.

Найбольш выразна рысы неакласіцызму ўвасобіліся ў *гарадскім асабняковым будаўніцтве*. Асабняк у Бабруйску (вул. Пушкіна, 211) – вынік сімбіёзу стыляў неакласіцызму і сэцэсіёна – пабудаваны ў 1912 г. у выглядзе выцягнутага ўздоўж вуліцы Г-падобнага ў плане аднапавярховага дома пад вальмавым дахам. Архітэктурны дэкор сканцэнтраваны на галоўным фасадзе сіметрычна-восевай кампазіцыі. Цэнтральны ўваход афармлены двухкалонным порцікам стылізаванага карынфскага ордэра. Па баках фасада рызаліты з пілонамі, упрыгожанымі ляпнымі маскаронамі, і з атыкам у завяршэнні. Прамавугольныя аконныя праёмы дэкарыраваны канелюраванымі ліштвамі з фігурнымі арнаментальнымі франтонамі, падаконнымі філёнгамі, лепкай і балясінамі. Фасад апяразаны прафіляваным карнізам на дэнтыкулах і арнаментальным фрызам. Арачны праём вестыбюля ўпрыгожаны львінымі маскаронамі – папулярная ампірная дэкаратыўная тэма. Харак-



210. Гарадскі асабняк у Бабруйску

тэрна і традыцыйная «сядзібная» калідорная планіроўка з акруглай параднай залай па цэнтры, якая выходзіць у двор акруглым эркерам. Кафляныя печы, што ўпрыгожваюць інтэр'еры асабняка, выкананы ў стылях мадэрн і неаракако.

У больш характэрным і крышталізаваным стылі неакласіцызму вырашаны другі асабняк пачатку XX ст. у Бабруйску (вул. Савецкая, 79). Аднапавярховы П-падобны ў плане будынак пад вальмавым дахам звернуты бакавымі крыламі ва ўнутраны двор. Вулічны фасад набыў насычаную пластычную распрацоўку. Цэнтральны ўваход вылучаны рызалітам, завершаным фігурным шчытам, лучковай навіссю на фігурных каваных кранштэйнах. Бакавыя рызаліты пакрыты рустам і завершаны трохвугольнымі франтонамі на прамавугольных атыках. Стварэнню мадэрнізаванага класіцыстычнага вобліка будынка садзейнічаюць старанна прамаляваныя дэталі дэкору, тактычнае ўвядзенне барэльефных уставак – ляпных маскаронаў і гірлянд, валютных сандрыкаў над прамавугольнымі вокнамі. Фасад апяразаны наверсе спрошчаным карнізам на дэнтыкулах, унізе – філянговым цокалем.

На тып старапольскай памешчыцкай сядзібы арыентавана амаль усё жыллёвае будаўніцтва для ўрадавых чыноўнікаў «за польскім часам» у 1920-я гг. Серыя падобных драўляных дамоў «у свойскім стылі» ўзводзіцца ў гэты час у в. Верцялішкі для ваенных пасяленцаў [141]. Традыцыйны тып старапольскай сядзібы з порцікам і мансардавым дахам адраджаецца ў пачатку XX ст. у гарнізонным будаўніцтве Валожына (вул. М. Горкага, 4, 7, 9, 10).

Цэлыя кварталы дамоў для чыноўнікаў у «стылі памесцяў» узводзяцца ў Брэсце. Характар старапольскай шляхецкай сядзібы жылому дому (вул. Леванеўскага, 5) надае высокі ламаны дах і цэнтральны ўваход у выглядзе трохпралётнай аркады з прысадзістымі калонамі на

фоне глыбокай лоджыі. Бакавыя ўваходы вырашаны праз вуглавыя лоджыі, абапертыя на адну калону. Вулічны фасад рытмічна расчлянёны прамавугольнымі вокнамі і шырокімі лапаткамі ў прасценках.

Значную рэалізацыю неакласіцызм знайшоў у асабняковай забудове Слоніма 1920–1930-х гг. для дзяржаўных чыноўнікаў [142]. Адзін з асабнякоў (вул. Чкалава, 9), які пабудаваны з дрэва ў 1923 г. [143], спланаваны па традыцыйнай сядзібнай П-падобнай схеме. Цэнтральнае крыло вылучана шырокім прысадзістым шасцікалонным порцікам з вялікім трохвугольным франтонам з люкарнай. Плоскасныя фасады рытмічна расчлянёны прамавугольнымі вокнамі ў плоскіх ліштвах і пазбаўлены архітэктурнага дэкору.

Неакласіцыстычная архітэктурная трактоўка надавала добрапрыстойнасць і імпазантнасць новаму тыпу будынкаў – даходным дамам. Адзін з іх пабудаваны ў 1911 г. паводле праекта архітэктара Г. Гая ў Мінску (вул. К. Маркса, 30). Мураваны чатырохпавярховы Г-падобны ў плане будынак набыў асіметрычную кампазіцыю галоўнага фасада – трохвугольны франтон завяршае яго левы бок, уваходны партал – з правага боку, арытмічна прарублены прамавугольныя аконныя праёмы. У дэкоры выкарыстаны падаконныя балюстрады і каваныя агароджы балконаў, ляпныя маскароны і гірлянды, дэкаратыўныя вазы. З арсенала мадэрна і канструктывізму быў выкарыстаны шкляны ліхтар над вуглавой лесвічнай клеткай.

3.8. Мадэрн

Найбольш шырокую рэалізацыю сэцэсіён набывае ў вырашэнні асабнякоў. З вялізным поспехам асновы мадэрна ў іх крайнім індывідуалістычным увасабленні рэалізаваліся менавіта ў архітэктуры гарадскіх арыстакратычных асабнякоў, загарадных сядзіб і віл. Яна была заклікана сцвярджаць прывелегіраванае арыстакратычнае становішча багатых і салідных уладароў, якіх Ф. Скарына яшчэ ў старажытнасці называў «паспольствам», падтрымліваць бачнасць багацця і канкурэнтаздольнасць, цвярозасць ума і дзелавітасць. У гэтай сувязі нярэдка мадэрн вызначаюць як стыль купецкіх асабнякоў. Адвольная асіметрычная планіроўка асабняка была індывідуальнай, падпарадкавана густам уладара, прадуглежвала ўсемагчымыя зручнасці і камфорт.

Жылы дом у Гродне (вул. Ажэшкі, 15) нельга было б ахарактарызаваць з мастацка-стылявой кропкі бачання, калі б не звісаючыя з круглай разеткі ленты – «фірмены ярлык» архітэктуры мадэрна. Двухпавярховы будынак накрыты ламаным вальмавым дахам і вылучаецца складанай формай плана, асіметрычнай аб'ёмна-прасторавай кампазіцыяй. Фасады расчлянёны рызалітамі, але пазбаўлены прывычных карнізаў.

Сціплымі сродкамі з арсенала архітэктуры мадэрна ўзведзены жылы дом у Віцебску, што на рагу

вул. Суворава і Маякоўскага [144]. Плоскасныя вулічныя фасады двухпавярховага дома рытмічна расчлянёны высокімі прамавугольнымі вокнамі і руставанымі лапаткамі ў прасценках. Пластычны асіметрычны акцэнт перанесены на скругленую вуглавую частку (характэрны прыём мадэрна), якая фланкіравана рыфлёнымі пілястрамі, завершана нізкім цыліндрычным барабанам са сферычным купалам са шпілем. Па перыметры фасадаў працягнуты міжпавярховы дэкаратыўны пояс з набору ляпных падаконных круглых колаў з разеткамі і звісаючымі гірляндамі – алегорыя славы, трыумфу, удачы.

У пачатку XX ст. заснавана буйная сядзіба Галавачполле. Наўмысная асіметрыя аб'ёмнай пабудовы і чляненняў, ірэгулярныя спалучэнні дахаў і праёмаў, разлічаная на ўсебаковы агляд агульная маляўнічасць – усё супрацьпастаўляецца акадэмізму рэгулярных кампазіцый. Злітасць дэкаратыўных і функцыянальных элементаў стварае ўражанне стыхіі рухомасці і жыццёвай энергіі архітэктурных форм. Складаная аб'ёмна-прасторавая кампазіцыя пабудавана на ступеньчатасці аб'ёмаў, завершаных востраканцовымі шчытамі, гранёнымі шатрамі, пластычнымі чарапічнымі дахамі. З архітэктурных элементаў мінулага выкарыстана толькі форма гатычнага стральчатага праёма. Увесь жа архітэктурны дэкор зведзены да жорсткай геаметрыі лінейных паясоў, ліштваў вокнаў, контурных стужак аб'ёмаў. Характэрную для мадэрна плаўнасць і цякучасць лінейных стужак атрымоўваюць металічныя пераплёты агароджаў тэрас.

У адрозненне ад эклектыкі, мадэрн у архітэктурнай практыке быў даволі лапідарны ў выкарыстанні дэкору – ён не пакрываў усю паверхню фасада, пакідаючы вялікія «чыстыя» плоскасці. Геаметрызацыя форм, жорсткая артыкуляцыя частак па функцыянальнаму прызнаку адрознівае сядзібны дом у в. Бяздзедавічы пачатку XX ст. Агульная рыса яго архітэктуры – арганічная цэласнасць, формастваральны прынцып, якасна адметны ад механічнага дэкаратывізму твораў гістарызму. Дом мае складаны план, маляўнічую асіметрычную кампазіцыю з разнастайных па форме і вышыні аб'ёмаў з самастойнымі пластычнымі дахамі чырвонай дахоўкі. У адрозненне ад эклектыкі з яе прынцыпам праектавання будынка «звонку ўнутар», тут супрацьпастаўлены прынцып «знутры вонкі», аб'ёмна-планіровачная кампазіцыя выцякае з асаблівасцей унутранай функцыянальнай планіровачнай арганізацыі. Сядзібны дом ускладнены па аб'ёмна-прасторавай пабудове, але спрошчаны і нават некалькі лапідарны па сваёй сухаватай геаметрычнасці. Сачляненне геаметрызаваных аб'ёмаў, шматмодульнасць вокнаў – прыкмета пераходу да архітэктуры канструктывізму.

Аналагічную архітэктурную трактоўку атрымаў у пачатку XX ст. сядзібны дом у в. Межава – складаная і адвольная канфігурацыя плана, маляўнічая асіметрычнасць кампазіцыі з разнастайных па форме і вышыні аб'ёмаў з аўтаномнымі пластычнымі дахамі, пакрытымі чырвонай дахоўкай. Тут таксама назіраецца пераадоленне традыцыі дэка-



211. Сядзібы ў вёсках Бяздзедавічы і Межава



ратыўнага стылізатарства, знікненне з экстэр'ера выяўленчага дэкору.

Своеасаблівай з'явай у архітэктурным жыцці Беларусі стаў «драўляны мадэрн», які практычна адсутнічае ў законадаўцаў моды – Пецярбурга і Масквы, але і не набыў масавага распаўсюджвання ў краіне. Асаблівую архітэктурную выразнасць набылі драўляныя асабнякі, якія будаваліся, як правіла, мясцовай буржуазіяй, заможнай інтэлігенцыяй, чыноўніцтвам. Планіроўка гэтых будынкаў была індывідуальнай, адвольнай, падпарадкаванай густам уладароў, мела ўсе магчымыя зручнасці.

Адзін з асноўных прынцыпаў мадэрна – адсутнасць у кампазіцыі іерархічнасці (дыферэнцыяцыі на



212. Драўляныя асабнякі ў Бабруйску (вул. Інтэрнацыянальная, 25) і Мінску (Лошыца)



галоўнае і другараднае, мастацка-выразнае і нейтральнае) – увасобіўся ў архітэктуры драўлянага асабняка купчыхі Кацнэльсон, узведзенага ў 1912 г. у Бабруйску (вул. Інтэрнацыянальная, 25). Аднапавярховы Г-падобны ў плане будынак узняты на руставаны падмурак з лучковымі праёмамі падвальнага паверха. Цэнтральная частка вулічнага фасада вылучана цыліндрычным аб'ёмам мансарды з выхадам на балкон. Па яе баках выступаюць рызаліты з чатырохграннымі бельведэрамі, завершанымі пірамідальнымі шатрамі з фігурнымі люкарнамі. Па перыметры будынка праходзяць філянговы фрыз і карніз на кранштэйнах. Эффект кантрастнасці фактур, які выкарыстоўваецца майстрамі мадэрна ў мураваным будаўніцтве, тут дасягаецца майстэрскім маніпуліраваннем фігурнай шалёўкай. Яе сродкамі вылучаны цокаль-

ная і фрызавая часткі фасадаў. Тэма дыяганальна перакрыжаванага прамавугольніка вар'іруецца ў вырашэнні аканіц, граняў бельведэраў, афармленні рызалітаў, пілястраў. Цыркульны праём мансарды эфектна акаймаваны прамяніста ўкладзенай шалёўкай, што пераклікаецца з салярнымі матывамі народнага драўлянага дойлідства. Па-майстэрску выкананы ліштвы прамавугольных, арачных і лучковых аконных праёмаў, насычаныя вытанчанай прафіліроўкай архівольтаў, сандрыкаў, франтонаў. Усё гэта стварае пластычную і графічную насычанасць па сутнасці плоскасных фасадаў. Арнаментальныя матывы мадэрна выкарыстаны і ў коўке металічнага ажурнага бардзюра даху. Сіметрычна-восевая пабудова асабняка парушана бакавым размяшчэннем галоўнага ўвахода. Увасабленне ў дрэве форм мураванай архітэктуры мае ў беларускім дойлідстве даўнія традыцыі. У гэтым помніку прадстаўлена іх падаўжэнне ў складанай рэалізацыі ў драўляных канструкцыях мудрагелістых форм стылю мадэрн. У больш сціплай праяве гэта тэндэнцыя вызначылася ў архітэктуры драўлянага асабняка ў Нароўлі (вул. Кастрычніцкая, 14).

Сядзіба Лошыца сфарміравалася на ўскраіне Мінска на працягу XVIII–XIX стст. Драўляны дом у стылі мадэрн пабудаваны на мяжы XIX–XX стст. пры Любаньскім [145]. Сядзібны комплекс уключаў жылы дом, флігель, капліцу, бровар, карчму, парк, сажалку, млын. Асіметрычная прасторавая кампазіцыя панскага дома ўключае двухпавярховы мураваны аб'ём і аднапавярховае драўлянае працяглае крыло. Сілуэт будынка ўзбагачаны за кошт складанага спалучэння двухсхільных дахаў рознавялікіх аб'ёмаў. Глыбокі вынас даху, падтрымліваючая іх ажурная канструкцыя з кансоляў, «астаткаў» крокваў і бэляк перакрыцця, «фахверкавае» чляненне франтонаў, драўляныя цягі і разныя ліштвы вокнаў ствараюць характэрны для мадэрна воблік непазнавальнага будынка. Галоўны ўваход адзначаны вялізным вынасам двухсхільнага даху, які акаймаваны ажурнай драўлянай канструкцыяй разных стоек, кансоляў і крокваў. У інтэр'еры выкарыстана «мадэрновая» апрацоўка сцен панелямі з моранага дуба, паркетная падлога, ляпніна столі, кафляныя печы.

Найбольш масавым тыпам гарадскіх будынкаў становіцца шматкватэрны даходны дом – наёмнае жыллё гараджан (чыноўнікаў, інтэлігенцыі, рабочых, студэнтаў і інш.), прадукт капіталістычнай урбанізацыі, звязаны з ростам колькасці гараджан і фарміраваннем гарадскога ладу жыцця. Яго планіроўка, структура, «палацавыя» мастацка-стылявыя асаблівасці абумоўлены не толькі меркантыльнымі эканамічнымі мэтамі іх уладальнікаў, але і павышанымі патрабаваннямі да высокага ўзроўню зручнасці і камфорта. Заказчыкі даходных дамоў патрабавалі ад архітэктараў больш упрыгожанняў, каб прывабліваць кватэраз'ёмшчыкаў, і жылой плошчы, – каб атрымліваць максімальны прыбытак. Бязмерны колькасны рост гэтых будынкаў таксама адлюстроўваў працэс парушэння саслоўных бар'ераў і дэмакратызацыі

жылля, практычна адзінага для ўсіх слаёў гарадскога насельніцтва, у тым ліку тых, хто яшчэ нядаўна былі выключаны са сферы элітарнай культуры. У перыяд капіталізму сярод прадпрымальніцкай дзейнасці дробнай і сярэдняй буржуазіі рэзка ўзрасла практыка пераўтварэння домаўладання ў крыніцу дахода.

У стварэнні архітэктурнага вобраза даходнага дома важная роля адводзілася мадэрну. Домаўладальнікі імкнуліся абавязкова вызначыць сваю нерухомую маёмасць індывідуальным густам, надаць ёй вышэйшую архітэктурную рэпрэзентатыўнасць і імпазантнасць. Але абмежаваныя магчымасці ва ўмовах шчыльнай гарадской забудовы прымушалі вар'іраваць пластыку вулічнага фасада разнастайнай кампаноўкай кансольна навісаючых эркераў, балконаў, крапоўкай рызалітамі, нішамі, вуглавой абрэзкай, ліхтарамі, купаламі і нязменным арсеналам новай гібкай арнаментыкі. Аб'ёмна-планіровачная лапідарнасць, павышаная паверхавасць ужо не дазвалялі выкарыстоўваць арсенал гістарычных архітэктурных форм ці іх стылізацый. Фасады пазбаўляюцца традыцыйных упрыгожанняў (калоны, пілястры, ліштвы, руст і інш.), набываюць аднародную структуру; дэкаратыўнасцю надзяляюцца канструкцыйна-функцыянальныя элементы (вокны і іх пераплёты, ашклёныя лесвічныя клеткі, казыркі пад'ездаў, эркеры і балконы, грэбні дахаў і інш.). На фасадах даходных дамоў з'яўляецца разнастайнасць нестандартных форм і памераў вокнаў (вяла-крывалінейная, акруглая, квадратная форма).

Пры адмаўленні ад ордэрных дэкаратыўных форм майстры-мадэрністы зноў выказваюць зацікаўленасць фактурай будаўнічага матэрыялу, кантрастнымі фактурнымі спалучэннямі (разнастайныя віды тынкоўкі, апрацоўкі натуральнага каменя). Гама фактурных эфектаў узбагачаецца ўвядзеннем колерных вітражоў, маёлікі, ізразцоў, глазураванай цэглы. Разнастайныя эфекты ствараюцца бляскучай паверхняй люстранага, дутага і фактурнага шкла ў спалучэнні з архаічна-грубаватай паверхняй напырсканай тынкоўкі, каменя «пад шубу», шарахаватай мяккасцю бетону, лакіраванага-тэкстурнага дрэва. Асартымент апрацоўча-аблiцовачных матэрыялаў узбагачаецца пракатным металам (аголеныя жалезныя каркасы, кранштэйны, краты, казыркі, лесвічныя пярылы і інш.). Металічны бляск бронзавых, стальных, жалезных элементаў субархітэктуры надаваў будынкам характэрную толькі для мадэрна фактурна-колеравую афарбоўку. У гэтым абагачэнні выразных сродкаў архітэктуры – бясспрэчная заваёва мадэрна.

З выкарыстаннем мадэрнісцкай фларальнай арнаментыкі вырашаны фасады былой гасцініцы «Ковенская» ў Гродне (вул. Кірава, 32), пабудаванай у 1912 г. (дата на вуглавым франтоне) прадпрымальнікам Касоўскім. Вуглавая зрэзаная частка двухпавярховага будынка традыцыйна вылучана кансольна навісаючым рызалітам, завершаным купалкомбочкай з імітацыяй лемехавага пакрыцця. Другі вугал завершаны фігурным атыкам, запоўнены ляпным арнаментам з набора сланечнікаў са

змеяізагнутымі сцябламі. Фларальнай арнаментыкай (кветкі касачоў, лісце, лаўровыя вянкі) запоўнены прасценкі ў рызалітах. Перамычка цэнтральнага акна дэкарыравана арнаментальнай ляпнінай у выглядзе плотнага дывана з кветак лотаса і касачоў – характэрны арнаментальны матыў мадэрнісцкай графікі. Мадэрнісцкую трактоўку ў Гродне ў пачатку XX ст. набылі даходны дом (вул. Касманаўтаў, 6) і прыватная гасцініца «Гродна» (вул. Энгельса, 20).

У Мінску гэта галіна будаўніцтва прадстаўлена даходным домам Ахмеда Офлі (вул. Я. Купалы, 5), пабудаваным у «юнацкім стылі» ў пачатку XX ст. Вулічны фасад трохпавярховага будынка сіметрычнавосевай кампазіцыі па цэнтры вылучаны аднавосевым рызалітам з двухгранным шчытам і партатыўным атыкам у завяршэнні. Архітэктурны эфект дасягаецца складаным рытмам адзінарных, здвоеных і строеных арачных і прамавугольных вокнаў, якія акаймаваны і аб'яднаны агульным суцэльным поясам. Прасценкі запоўнены шырокімі плоскімі лапаткамі, на першым паверсе – ляпнымі маскаронамі, на верхніх – партаціўнымі аркамі-экседрамі. У архітэктуру фасада дойлід прыўносіць адзіныя элементы рэтраготыкі – высокі стральчаты праём і круглая люкарна над ім па восі рызаліта. На гэтым арсенале архітэктурнай выразнасці ўзведзены маскоўскія даходныя дамы М. Н. Палежаева (арх. І. І. Якаўлеў, 1913–1915 гг.), П. М. Станавога (арх. Д. А. Кржыжаноўскі, 1908–1909 гг.).

Прэтэндаваннем на стварэнне прынцыпова новай фармальнай мовы адзначана архітэктура даходнага дома у Гродне (вул. Студэнцкая, 6). Строга сіметрычны двухпавярховы аб'ём з парадным уваходам па цэнтры ўзведзены з цэглы ў 1906 г. Выразнасць дэкаратыўнага афармлення фасадаў дасягаецца спалучэннем неатынкаваных плоскасцей сцен і афарбаваных у белы колер карнізных цяг, пілястраў, аконных ліштваў, а таксама выкарыстаннем каваных, вырашаных у выглядзе перавітых змей крат дахавага бардзюра. Для будынкаў мадэрна вельмі характэрна кааперыраванне разнастайных функцый у адным будынку. Так і тут для прыватнай практыцы эскулапа-ўладара былі вылучаны асабістыя памяшканні першага паверха правага крыла з самастойным тарцовым уваходам, астатнія – пад жыллё.

Водгукі аўстрыйскага сэцэсіёна адбіліся не толькі на афарбоўцы стылю пецярбургскага і маскоўскага мадэрна, але адчуваюцца і ў архітэктуры Беларусі. Стыль прамых ліній, квадратаў, акружнасцей і «шахматнай клеткі» праявіўся ў архітэктуры даходнага дома ў Мінску (вул. Інтэрнацыянальная, 16). Трохпавярховы дом пабудаваны ў 1913 г. у шчыльным раду вулічнай забудовы. Яна абмяжоўвала магчымасці адвольнага аб'ёмна-прасторавага вырашэння будынка; візуальны эфект магчыма было стварыць інтэнсіўным завяршэннем фасаднай плоскасці. Асноўнымі акцэнтамі плоскаснага фасада з'яўляюцца тры неглыбокія рызаліты, завершаныя двухграннымі шчытамі. Размешчаныя пірамідай балконы – яшчэ адна магчымасць «ажывіць» манатонны рытм фасада.



213. Даходныя дамы ў Мінску (вул. Інтэрнацыянальная, 16), і Гродне (вул. Леніна, 22 і вул. Энгельса, 13)





У яго дэкоры выкарыстаны руст эліптычных перамычак вокнаў, каляровыя маёлікавыя застаўкі. Выкарыстоўваючы разнастайныя спалучэнні чыстых плоскасцей, маёлікавай плітачнай абліцоўкі, квадратаў і прамых ліній архітэктар стварае выразны вобраз у стылі сэцэсіёна. Аналагічнай геаметрызаванай архітэктурай надзелены фасад даходнага дома па вул. Савецкай, 14.

Мадэрнісцкай мастацка-стылявой трактоўкай вызначаецца даходны («арэндны») дом у Гродне (вул. Энгельса, 13), які вырашаны вуглавым двухпавярховым аб'ёмам. На фоне

рэгулярнага рытма прамавугольных вокнаў вылучаецца скошаная вуглавая частка, якая выступае кансольна падвешаным рызалітам, завершаным самкнутым купалам. Імкненнем надаць гэтай канструкцыі атэктанічны характар абумоўлена афармленне кансолі ў выглядзе бутона цюльпана, раслінным арнаментам. У прыроднай біоніцы мадэрністы бачылі ідэальнае ўвасабленне арганічнасці, якой імкнуліся дасягнуць у архітэктуры. Шырокае выкарыстанне фларальнага арнамента ў архітэктуры дасціпна тлумачылася сучаснікамі як «універсальнае лякарства супраць архітэктурнай імпатэнцыі» [146]. Мадэрнісцкім прынцыпам «графічнай дамінанты» абумоўлена ўвядзенне ў дэкор фасадаў даходнага дома стылізаваных сцяблаў водарасцяў у вялых згібах. Падобныя складаныя арнаментальна-ўмоўныя спляценні запазычваюцца архітэктарамі з жывапісу і графікі гэтага часу, у прыватнасці з мадэрнісцкіх палотнаў Малевіча. Увогуле выкарыстанне вуглавога эркера ў гэтым тыпе будынкаў становіцца амаль абавязковым і не столькі з меркаванняў унутранай планіровачнай арганізацыі, колькі з неабходнасці стварэння архітэктурнай дамінанты, якая павінна адзначаць гарадское скрыжаванне.

Стыль мадэрн праявіўся ў архітэктуры даходнага дома па вул. Леніна, 22 у Гродне, пабудаванага ў 1911 г. Двухпавярховы Г-падобны ў плане цагляны будынак складаецца з трох аб'ёмаў. Сярэдні – вуглавы, вежападобны, накрыты дахам «палаткай з грэбенем» (уплыў неарускага стылю) і завершаны стылізаваным і геаметрызаваным кілепадобным шчытам. У дэкаратыўным афармленні выкарыстаны керамічныя ўстаўкі, каляровае шкло, фактурная тынкоўка. У графічных стужках выкананы і падаконныя каваныя кветнікі.

У больш сціплай архітэктурнай пластыцы выкананы гродзенскі даходны дом, размешчаны насупраць адзначанага (вул. Энгельса, 2). Вуглавая зрэзаная частка завершана атыкам, прамавугольныя вокны аформлены ляпнымі фігурнымі віньеткамі, гірляндамі, круглымі разеткамі, картушамі, вянкамі; балконы, надкарнізная агароджа і кранштэйны ўваходнага казырка маюць каваныя краты мудрагелістага мадэрнавага малюнка. Авангардны стылявы характар у 1912 г. набыў даходны дом па вул. Тэльмана, 9.

Шэрагам дамоў у «новым стылі» ў пачатку XX ст. забудоўваецца цэнтральная вуліца Магілёва. Сродкамі цаглянай муроўкі выкананы двухпавярховы даходны дом па вул. Ленінскай, 40. Мадэрнісцкую афарбоўку будынку надаюць элементы ляпнога дэкору: характэрныя фігурныя картушы з жаночымі маскамі над шырокімі пілястрамі ў прасценках арачных вокнаў, падаконныя арнаментальныя плакеткі, круглыя разеткі са звісаючымі трыма лентамі, буйнаруставаныя архівольты вокнаў другога паверха з замковым каменем у выглядзе маскарона.

Сродкамі арнаментальна-дэкаратыўнай ляпніны ў стылі мадэрн быў аформлены вулічны фасад трохпавярховага будынка гасцініцы «Адэса» ў Мінску; ёй густа былі пакрыты прасценачныя пілястры, ліштвы лучковых вокнаў, стыльны





214. Дамы ў Мінску (вул. Кірава, 11 і вул. Кірава, 5)

малюнак мелі і каваныя балконныя краты. Насупраць, плоскасныя фасады гасцініцы «Еўропа» (узноўлена на рагу пл. Свабоды і вул. Леніна) былі амаль пазбаўлены краповак і ляпнога дэкору, акрамя гірлянд над парабалічным акном-балконам чацвёртага паверха і каваных балконных кратаў мудрагелістага малюнка. Характэрна і завяршэнне вуглавой скругленай часткі пяціпавярховага будынка своеасаблівым какошнікам з авальнай люкарнай. Гасцініца была пабудавана ў 1906–1908 гг. на месцы папярэдняй мяжы XVIII–XIX стст., якая належыла сям'е Поляк [147]. У гэтым жа архітэктурна-стылявым рэчышчы была ўзведзена гасцініца Гарні.

Мадэрніская афарбоўка будынка гасцініцы «Парыж» у Мінску (знаходзілася на рагу сучасных вул. Энгельса і пр. Скарыны) была дасягнута толькі сродкамі лапідарнай дэкаратыўнай ляпніны на плоскасных фасадах – звісаючыя гірлянды, пранізаныя шпількай тры кальца, круглыя надваконныя разеткі. Першы паверх трохпавярховага будынка традыцыйна ўцяжараны рустоўкай, расчлянёны вялізнымі аконнымі праёмамі ў ляпных мадэрновых ліштвах.

Больш лапідарна стыль мадэрн увасабляецца ў радавым гарадскім жылым будаўніцтве. Палітра архітэктурных сродкаў скарачаецца, у асноўным пануе плоскасць вулічнага фасада. Для надання будынку рэкламнай экстравагантнасці архітэктар аперыруе арыгінальнай абмалёўкай і афармленнем праёмаў (разнастайных ад паверха да паверха), дробнай дэкаратыўнай пластыкай, неглыбокімі рызалітамі, часам эркерамі разнастайнай формы, балконамі з ажурнымі металічнымі кратамі, «парасонамі-навісямі» над параднымі пад'ездамі і інш. Такія дамы захаваліся ў Ашмянах, Полацку, Гарадку (вул. Савецкая 19, 22, 29), Мінску (вул. Мяснікова, 76; Кірава, 11 і 5, К. Маркса, 5, Савецкая, 14), Гродне (вул. Ажэшкі, 15; Чапаева, 4; Друкарскі зав., 15а), Таліне (арх. К. Бурман, 1912–1913 гг.).

Калі ў рускай архітэктурнай культуры стыль мадэрн храналагічна



215. Жылы дом у Слоніме (вул. Пушкіна, 8)

абмяжоўваецца 1890–1915 гг., то ў Беларусі яго рудыменты назіраюцца амаль да канца 1930-х гг., але ўжо пад моцным уплывам «рэвалюцыйнага» функцыяналізму (паніроўка «знутры вонкі»). Менавіта ў 1930 г. збудаваны жылы дом у Слоніме (вул. Пушкіна, 8). У сувязі с вуглавым становішчам на перакрыжаванні вуліц дом атрымаў двухфранальнае вырашэнне і характэрныя мадэрнісцкія рысы. Тры куткі дома вылучаны неглыбокімі рызалітамі, якія завершаны фігурна-цякучымі атыкамі. У пластычным дэкоры выкарыстаны матывы шашачна-клетчатага арнамента, які пакрывае верхнія плоскасці сцен. Падобныя «шахматныя клеткі» былі характэрны для творчасці венскага мадэрніста Ю. Хофмана, які за прыхільнасць да геаметрычных форм атрымаў мянушку «дашчаты», «квадратны Хофман». У кампазіцыі галоўнага фасада панує вуглавы мансардавы рызаліт, завершаны пластычным па малюнку атыкам з пінаклямі. Яго плоскасць расшыта буйным рустам, які вылучаецца на фоне гарызантальнай расшыўкі бакавых сцен. Уваходныя дзверы расшыты філёнгамі пластычнага крывалінейнага малюнка, размешчаны пад ажурнай шкляной навіссюкаўпаком («парасонам»). Такім чынам, у архітэктуры будынка рэалізаваліся два тыпа мадэрністскага дэкору: пластычна-канструкцыйны і графічна-лінейны арнаментальны [148].

Літаратура

1. *Султанов Н.* Возрождение русского искусства // Зодчий. 1881. № 2. С. 11.
2. *Idzkowski A.* Plany budowli obejmujace razmaite rodzaje domów, mieszkań wiejskich roznej wielkosci, kościołów, gmachów publicznych... itp. Warszawa, 1843. Pl. XV, LXXVIII.
3. *Карпович Вл.* Карпатский стиль // Архитектурный музей. 1902. Вып. IV. С. 35.
4. *Асеев Ю. С.* Стили в архитектуре Украины. Киев, 1989. С. 76.
5. *Борисова Е. А.* Архитектура и город // Русская художественная культура второй половины XIX в. М., 1988. С. 274.
6. Всеобщая история архитектуры. М., 1972. Т. 10. С. 251.
7. *Jaroszewski T. S.* O siedzibach neogotyckich w Polsce. Warszawa, 1981. S. 118–119.
8. *Бенуа А.* Царское село при Елизавете. СПб., 1910. С. 220.
9. *Орловский Е. Ф.* Очерк истории города Гродно. Гродно, 1893.

10. *Jaroszewski T. S.* O siedzibach neogotyckich w Polsce. Warszawa, 1981.
11. Rocznik ziem wschodnich i kalendarz na rok 1937. Warszawa, 1936. S. 151; *Lorentz St.* Wycieczki po wojwodstwie Wilenskiem. Wilno, 1932. S. 66–67; *Morelowski M.* Zarysy syntetyczne sztuki wilenskiej od gotyku do neoklasycyzmu. Wilno, 1938–1939. S. 268.
12. *Loza St.* Architekci i budowniczowie w Polsce. Warszawa, 1954. S. 133.
13. Тамсама; *Jaroszewski T. S.* O siedzibach neogotyckich w Polsce. Warszawa, 1981. S. 220–222.
14. *Loza St.* Architekci i budowniczowie w Polsce. Warszawa, 1954. S. 379; *Marczak M.* Przewodnik po Polesiu. Brześć nad Bugiem, 1935. S. 116.
15. Живописная Россия. СПб., 1882. Т. 3. С. 362.
16. *Loza St.* Architekci i budowniczowie w Polsce. Warszawa, 1954. S. 102–103.
17. НГАБ, ф. 96, воп. 1, спр. 575, арк. 1.
18. *Jaroszewski T. S.* O siedzibach neogotyckich w Polsce. Warszawa, 1981. S. 182.
19. Katalog rysunków architektonicznych ze zbiorów muzeum Narodowego w Krakówie. Warszawa, 1975. Seria A. T. X. S. 36.
20. *Грыбкоўскі В. П., Гапоненка В. А., Кісялёў У. М.* Прафесар электраграфіі і магнетызму. Мінск, 1988. С. 8–11.
21. *Федорук А. Т.* Садово-парковое искусство Белоруссии. Минск, 1989. С. 231.
22. Wiesz i dwór. Warszawa, 1913. Zesz. X. S. 5–7.
23. *Валаханович А. И., Кулагин А. Н.* Дзержинщина: прошлое и настоящее. Минск, 1986. С. 175–184.
24. *Jaroszewski T. S.* O siedzibach neogotyckich w Polsce. Warszawa, 1981. S. 154–155.
25. *Aftanazy R.* Materiały do dziejow rezydencji. Warszawa, 1986. T. 1a. S. 219.
26. *Urbanski A.* Memento kresowe. Warszawa, 1929. S. 97.
27. *Baworowski W.* Pamietnik o ks. K. Radziwille. Wilno, 1864. S. 67.
28. *Urbanski A.* Memento kresowe. Warszawa, 1929.
29. *Aftanazy R.* Materiały do dziejow rezydencji. Warszawa, 1986. T. 1a. S. 88.
30. *Vasiliak E.* Nad hrady a zamki. Praha, 1970. N 7.
31. *Подлипский А. М.* Здравнёво: здесь жил И. Е. Репин. Минск, 1990. С. 16.
32. Где жил Репин // Правда. 1978. 30 марта.
33. *Подлипский А. М.* Здравнёво: здесь жил И. Е. Репин. Минск, 1990. С. 15.
34. *Jaroszewski T. S.* O siedzibach neogotyckich w Polsce. Warszawa, 1981. S. 251.
35. Kalendarz ziem wschodnich na rok 1936. S. 228.
36. НГАБ у г. Гродна, ф. 96, воп. 1, спр. 1267.
37. Прыватны архіў Рамана Афтаназі. Вроцлаў, Польшча.
38. Katalog rysunkow architektonicznych ze zbiorów muzeum Narodowego w Krakówie. Warszawa, 1975. Seria A. T. X. S. 193.
39. Przewodnik po Nowogródczyznie. Baranowicze, 1938. S. 29–32.
40. Сочинения и письма П. Я. Чаадаева. М., 1914. Т. II. С. 21.
41. НГАБ у г. Гродна, ф. 8, воп. 2, спр. 294, арк. 9.
42. Katalog rysunkow architektonicznych Henryka i Leandra Marconich w archiwym glownym akt dawnych w Warszawie. Warszawa, 1977. Seria A. T. XI. Kat. 229–232; БДАКФД, 0-99006.
43. *Jaroszewski T. S.* O siedzibach neogotyckich w Polsce. Warszawa, 1981. S. 72.
44. Описание церквей и приходов Минской епархии. Новогрудский уезд. Минск, 1879. С. 149–150.
45. НГАБ у г. Гродна, ф. 1, воп. 2, спр. 701, арк. 1–42.
46. *Loza St.* Architekci i budowniczowie w Polsce. Warszawa, 1954. S. 269.
47. *Буров А.* Об архитектуре. М., 1960. С. 123.
48. НГАБ у г. Гродна, ф. 96, воп. 1, спр. 820, арк. 77.
49. Тамсама, арк. 1.

50. *Marczak M.* Przewodnik po Polesiu. Brześć nad Bugiem, 1935.
51. НГАБ у г. Гродна, ф. 97, воп. 1, спр. 154, арк. 13 адв.
52. Тамсама, арк. 21.
53. Тамсама, арк. 22.
54. *Aftanazy R.* Materiały do dziejow rezydencji. Warszawa, 1986. T. 1a. S. 93.
55. *Żyskar J.* Nasze kościoły. Archidjecezja Mohilowska. Warszawa, 1913. S. 415.
56. *Żyskar J.* Nasze kościoły. Djecezja Mińska. T. 1. Warszawa; Petersburg, 1912. S. 194.
57. Минские епархиальные ведомости. 1886. № 5. С. 148
58. Наш край. 1927. № 3(18). С. 30–31.
59. Сочинения и письма П. Я. Чаадаева. М., 1914. Т. II. С. 22.
60. *Де-Пуле М.* Станислав Август Понятовский в Гродно и Литве в 1794–1797 годах. СПб., 1871. С. 87.
61. НГАБ у г. Гродна, ф. 97, воп. 2, спр. 25.
62. Słownik Geograficzny Królestwa Polskiego... Warszawa, 1881. T. 2. S. 831.
63. *Бобровский П.* Материалы для географии и статистики России (Гродненская губ.). СПб., 1863. Ч. II. С. 796; НГАБ у г. Гродна, ф. 96, воп. 1, спр. 1232.
64. БДГА, ф. 96, воп. 1, спр. 1156.
65. Тамсама; Zrodla mocy. 1929. Zesz. 5. S. 109.
66. Słownik geograficzny Królestwa Polskiego... Warszawa, 1880. T. 1.
67. БДГА, ф. 1, воп. 18, спр. 1116, арк. 4.
68. *Broniewski T.* Historia architektury dla wszystkoch. T. 4.: Architektura ostatnich dwóch stuleci. Wroclaw, 1967. S. 134.
69. *Ostrowska-Keblowska Z.* Architektura palacowa drugiej połowy 18 wieku w Wielkopolsce. Poznań, 1969. S. 123.
70. *Vasiliak E.* Nad hrady a zamki. Praha, 1970. N 5, 7, 9, 29, 34, 45, 59, 93.
71. *Maliszewski Ed.* Przewodnik po gubernii Mińskiej. Warszawa, 1919. S. 29.
72. Всеобщая история архитектуры. М., 1972. Т. 10. С. 225.
73. *Noakowski S.* Jan Heurich jako architect-artysta // Pisma. Warszawa, 1957. S. 125.
74. Тамсама.
75. Tygodnik Ilustrowany. T. 1. 1859. S. 101.
76. *Broniewski T.* Architektura ostatnich dwóch stuleci. Wroclaw; Warszawa; Kraków, 1967. S. 167, 170–171.
77. *Milobedzki A.* Zarys dziejow architektury w Polsce. Wyd. 1. Warszawa, 1963. S. 236.
78. Московский архитектурный мир. 1915. Вып. 4. С. 96.
79. *Стасов В. В.* Статьи об искусстве. М.; Л., 1937. Т. II. С. 200.
80. Московский архитектурный мир. 1912. Вып. 1. С. 63–68.
81. Тамсама. 1913. Вып. 2. С. 26–27.
82. *Percier Ch., Fontaine P.-F.* Recueil de decorations interieures... Paryz, 1812; *Ribault A.-L.* Recueil de decorations interieures, comprenant ce qui a rapport a l'ameublement. Paryz, 1831–1832; *Chenavard A.* Album de l'ornementation, ou recueil d'ornements dans tous les genres et dans tous les styles pour la decoration interieure. Paryz, 1835; *Reynard O.* Ornements des anciens maitres des XV^{e}, XVI^{e}, XVII^{e}, et XVIII^{e} siecles, recueillis par... Paryz, 1845; *Gruner L.* Fresco decorations, stuccoes of churches and palaces in Italy during the fifteenth and Sixteenth centuries. Londyn, 1844; *Feucheres L.* L'art industriel: collection riche et variee de meubles, utensiles, vases, decoration interieure de chaque piece, et plan du batiment d'un hotel, composes et dessines par... Paryz, 1851.
83. *Pollet J.* Monuments d'architecture gothique, romane, de la renaissance, accompagnes de decorations dans ces divers styles, tires des portefeuilles de feu... (без месца) 1840; *Perie H.* Description historique et pittoresque du chateau de Chambord, offert la France au de duc de Bordeaux... Paryz, 1821; *Ramee D.* Histoire de l'architecture en France, depuis les Romains jusqu'au XVI^{e} siecle... Paryz, 1845; *Callet A.* Notice historique sur la vie artistique et les ouvrages...

Paryz, 1843; *Calliat V.* Hotel de ville de Paris. Paryz, 1844; *Masse E.* Le chateau de Chenonceaux, ouvrage pittoresque, architectural et romantique, dessine et lithographie.. Tours (каля. 1850); *Calliat V.* Parallele de maisons de Paris, construites depuis 1830 jusqu'a nos jours. Paryz, 1850; *Verdier A., Cattois F.* Architecture civile et domestique au moyen age et a la Reneissance, dessinee et publiee. Paryz, 1852–1857.

84. *Letarouilly P.* Edifices de Moderne... T. 2. Parys, 1850.

85. *Durand J.-N.-L.* Precis des lecons d'architecture a l'ecole polytechnique...T. 1. Parys, 1802. Cz. 1. Pl. 8; Cz. 2. Pl. 8.

86. *Rottermund A.* Pierwszy nowoczesny hotel w Warszawie // Sztuka 2 połowy XIX wieku. Warszawa, 1973. S. 118.

87. Monumentalne schody // Dziennik dla wszystich. 1866. N 111. S. 2.

88. *Лукомский В. и Г.* Вишневецкий замок // Старые годы. 1912. Март. С. 3.

89. *Морозов В. Ф.* Гомель классический. Эпоха. Меценаты. Архитектура. Минск, 1997. С. 267–273.

90. Wiesz ilustrowana. 1910. Zesz. 12. S. 17.

91. *Hirszel S. Z.* Przyczynki do monografii pow. Grodzienskiego. Grodno, 1923. S. 20–21.

92. *Пярвышын У. М.* Пружанскі палацык. Мінск, 1992. С. 40–43; Ziemia. 1911. N 6. S. 766–767; *Jaroszewski T. S.* O siedzibach neogotyckich w Polsce. Warszawa, 1981. S. 31; *Kucielska Z., Tobiaszowa Z.* Katalog rysunkow architektonicznych ze zbiorów Muzeum Narodowego w Krakówie. Warszawa, 1975. S. 151. Il. 114; Ziemia. 1911. N 6. S. 766–767.

93. Przyjacieli ludu. 1843. T. 1. N 16. S. 125; *Jaroszewski T. S.* O siedzibach neogotyckich w Polsce. Warszawa, 1981. S. 31.

94. *Aftanazy R.* Dzieje rezydencji na dawnych kresach Rzeczypospolitej. Wroclaw, 1991. T. 1. S. 16–18.

95. *Loza S.* Architekci i budowniczowie w Polsce. Warszawa, 1954. S. 160.

96. НГАБ у г. Гродна, ф. 96, воп. 1, спр. 410, арк. 1.

97. *Jaroszewski T. S.* O siedzibach neogotyckich w Polsce. Warszawa, 1981. S. 35.

98. Тамсама. S. 30.

99. Всеобщая история архитектуры. М., 1972. Т. 10. С. 227.

100. *Rottermund A.* Katalog rysunkow architektonicznych ze zbiorów Muzeum Narodowego w Warszawie. Warszawa, 1970. Seria A. T. VI. S. 173–174. Il. 82.

101. *Abramowicz W.* Strony Nowogródzkie. Lwów, 1938. S. 101–105.

102. *Jaroszewski T. S.* O siedzibach neogotyckich w Polsce. Warszawa, 1981. S. 35.

103. *Rottermund A.* Katalog rysunkow architektonicznych ze zbiorów Muzeum Narodowego w Warszawie. Warszawa, 1970. Seria A. T. VI. S. 96. Il. 31.

104. *Horoszkiewicz R.* Powiat Stolinski. Brześć, 1930.

105. Kalendarz ziem wschodnich na rok 1936. S. 276.

106. *Федорук А. Т.* Садово-парковое искусство Белоруссии. Минск, 1989. С. 210.

107. *Ігнаткін І. О.* Палаци і парки Украіни (матеріали на допомогу лекторові). Київ, 1971. С. 9.

108. *Lorentz S.* Wycieczki Słonimskie. Słonim, 1933. S. 28.

109. *Федорук А. Т.* Старинные усадьбы Минского края. Минск, 2000. С. 322.

110. *Morelowski M.* Zarysy syntetyczne sztuki wilenskiej od gotyku do neoklasycyzmu. Wilno, 1938–39. S. 156.

111. *Нащокина М. В.* Неоклассические усадьбы Москвы // Русская усадьба. Сборник общества изучения русской усадьбы. М., 1997. Вып. 3(19).

112. *Jaroszewski T. S.* O siedzibach neogotyckich w Polsce. Warszawa, 1981. S. 37.

113. *Broniewski T.* Architektura ostatnich dwóch stuleci. Wroclaw; Warszawa; Kraków, 1967. S. 167.

114. *Wislocka I.* Awangardowa architektura Polska 1918–1939. Warszawa, 1968. S. 98.

115. *Борисова Е. А.* Архитектура и город // Русская художественная культура второй половины XIX века. М., 1988. С. 276; *Борисова Е. А., Каждан Т. П.* Русская архитектура канца XIX – начала XX века. М., 1971. С. 35.

116. *Борисова Е. А., Каждан Т. П.* Русская архитектура конца XIX – начала XX века. М., 1971. С. 186, 188.

117. *Konarski Sz.* Platarowie. Buenos-Aires; Paryz, 1967. S. 169–170.

118. Дата пабудовы нанесена на франтон порціка.

119. Прыватны архіў Р. Афтаназі (Вроцлаў, Польшча); *Hedemann O.* Historja powiatu Braslawskiego. Wilno, 1930. S. 402–403.

120. *Aftanazy R.* Dzieje rezydencji na dawnych kresach Rzeczypospolitej. Wroclaw; Warszawa; Kraków, 1991. S. 261.

121. *Hirszel S. Z.* Przyczynki do monografji pow. Grodzienskiego. Grodno, 1923. S. 21.

122. Wies Ilustrowana. 1912. N 12. S. 10; 1913. N 5. S. 29.

123. *Aftanazy R.* Dzieje rezydencji na dawnych kresach Rzeczypospolitej. Wroclaw; Warszawa; Kraków, 1991. S. 283–284.

124. *Zyskar J.* Nasze koscioly. Djecezja Mińska. Warszawa; Petersburg, 1913. T. II. S. 330–331; Wies ilustrowana. 1911. N 9. S. 5.

125. *Tatarkiewicz W.* Lazienki warszawskie. Warszawa, 1972.

126. *Obst J.* Do czytelnikow // Kwartalnik Litewski. 1910. T. 1. S. 13.

127. *Маркс К.* Восемнадцатое брюмера Луи Бонапарта // Собр. соч. М., 1957. Т. 8. С. 119.

128. *Zmigrodzki J.* Nowogródek i okolice. Nowogródek, 1931. S. 99.

129. *Jankowski Cz.* Powiat Oszmianski. Kraków, 1898. T. III. S. 160–169.

130. Nalecz. Szmat ziemi i zycia. Wilno, 1928. S. 49.

131. Zemloslawska fundacja naukowa Wladyslawa i Janiny Hrabiostwa Umiastowskich przy uniwersytecie wilenskim.

132. Nalecz. Szmat ziemi i zycia. Wilno, 1928. S. 33–51; *Jaroszewski T. S.* O siedzibach neogotyckich w Polsce. Warszawa, 1981. S. 37.

133. *Jaroszewski T. S.* O nasladownictwach palacu Na Wyspie w Lazienkach // Muzeum i tworca. Studia z historii sztuki i kultury ku czci Prof. dr. Stanislawa Lorentza. Warszawa, 1969. S. 311–325.

134. *Jaroszewski T. S.* O siedzibach neogotyckich w Polsce. Warszawa, 1981. S. 35.

135. Nalecz. Szmat ziemi i zycia. Wilno, 1928. S. 52–53.

136. *Urbanski A.* Pro memoria. Warszawa, 1929. S. 87.

137. *Jaroszewski T. S.* O siedzibach neogotyckich w Polsce. Warszawa, 1981. S. 35.

138. *Obst J.* Do Czytelnikow // Kwartalnik Litewski. 1910. T. 1. S. 13.

139. Тамсама.

140. Тамсама. Т. 3. S. 99–100.

141. *Hirszel S. Z.* Przyczynki do monografji pow. Grodzienskiego. Grodno, 1923. S. 36.

142. *Zmigrodzki J.* Nowogródek i okolice. Nowogródek, 1931. S. 90.

143. *Караткевіч В. Б., Кулагін А. М.* Помнікі Слоніма. Мінск, 1983. С. 79–80.

144. *Якімовіч Ю. А.* Помнікі мураванага грамадзянскага дойлідства Віцебска XIX – пачатку XX ст. Мінск, 1990. С. 23–25.

145. *Rouba N.* Przewodnik po Litwie i Bialejrusi. Wilno, 1909. S. 115.

146. *Маца И.* Искусство эпохи зрелого капитализма на Западе. М., 1929. С. 202.

147. *Денисов В. Н.* Площадь Свободы в Минске. Минск, 1982. С. 35–37.

Глава 4

ГРАМАДЗЯНСКАЯ АРХІТЭКТУРА

(А. М. Кулагін)



4.1. Неарускі стыль

Нягледзячы на шырокамаштабнасць, храмабудаванне паступова к канцу XIX ст. адыходзіць на другі план. Старажытнарускія формы культавага дойлідства шырока ўваходзяць у практыку грамадзянскага будаўніцтва. Аднастайнаму паўтору храмавых кампазіцый, архітэктурнаму штампу ўсё больш актыўна пачынае супрацьстаяць іншая тэндэнцыя, якая адпавядала цяге да своеасаблівага і індывідуальнага. І нягледзячы на выказванне А. І. Герцэна аб тым, што «ні візантыйская царква, ні Гранавітая палата нічога не дадуць болей славянскаму свету» [1], фарміруецца неарускі стыль, які развіваецца ў рэчышчы авангарднага мастацтва пачатку XX ст., што адмаўляла «пераймальніцтва без разумення арганічнага жыцця форм». Яго прадстаўнікі звярталіся да ўзораў архітэктуры мінулага і свядома стваралі стылізаваную мадэль новага стылю. Узорамі служылі маскоўскія будынкі Яраслаўскага вакзала (арх. Ф. В. Шэхтэль, 1902 г.), Траццякоўскай галерэі (па мал. В. М. Васняцова, 1890-я гг.), Ваенна-гістарычнага музея А. В. Суворава (арх. А. І. Гаген, 1901–1904 гг.), гарадской думы (арх. Д. Чычагаў, 1890–1892 гг.) у Маскве і шмат іншых сталічных архітэктурных твораў. У новых манументальных будынках дойліды трансфармуюць старажытныя архітэктурныя формы, акцэнтуюць увагу на галоўных каштоўнасцях рускай нацыянальнай архітэктуры – эпічнасці, гераічнай моцы і размаху, казачнасці і паэтычнасці. У арсенале прыёмаў архітэктурнай выразнасці – скульптурнасць і магутная пластыка аб'ёмаў, маляўнічая сілуэтнасць форм, музычнасць рытмаў, дынамічная асіметрычнасць кампазіцый, багацце ўзорыстасці і насычанасць каларыстычнай гамы. Дойліды па-новаму адкрываюць для сябе ўласцівыя рускаму дойлідству адвольную планіроўку і маляўнічасць кампазіцый і сілуэтаў, спецыфіку «харомнага» ці «палатнага» будавання з вылучэннем кожнага аб'ёму ў самастойны і г. д. Яны адмаўляюцца ад капіравання форм, фальшы, абмяжоўваюць дакладныя паўторы старажытных архітэктурных форм. Архітэктар-мастак новага тыпу сваю творчасць засноўвае на адвольнай распрацоўцы запазычанай з сярэднявечча рускай тэмы, інтэрпрэтуе і абвастрае сілуэты, узмацняе паліхромнасць і складанасць старанна выкананага сакавітага дэкору фасадаў. Сутнасць неарускага стылю – не ў кампіляцыі гістарычнай архітэктурнай формы, а ва ўзмацненні гучання яе характэрнай прыкметы, захаванні яе распазнаванасці. Калі ж



216. Будынак жаночага епархіяльнага вучылішча ў Віцебску

архітэктурная форма ці дэталь запазычваюцца з мінулага, то яны значна гіпербалізуюцца.

Агульная неаруская плынь у царкоўным дойлідстве перакідваецца на *адміністрацыйныя* і *адукацыйныя епархіяльныя збудаванні*. Жаночае епархіяльнае вучылішча ў Магілёве (вул. Вароўскага, 29) пабудавана ў 1889–1892 гг. паводле праекта архітэктараў П. Камбурава і М. Маркава. Трохпавярховы П-падобны ў плане будынак ва ўнутраным двары меў царкву, злучаную кароткім пераходам. Менавіта ў яе архітэктуры адбіліся рысы неарускага стылю – сакавітыя кілепадобныя ліштвы арачных аконных праёмаў, здвоеныя паўкалонкі ў прасценках.

Грамадзянскія інжынеры А. Паўлоўскі і П. Вінаградаў пры праектаванні будынка жаночага епархіяльнага вучылішча ў Віцебску арыентаваліся на старажытнарускае дойлідства. Буйнамаштабны будынак (зараз Віцебскі аблвыканкам, вул. Гогаля, 6) узведзены на так званай Духаўскай гары ў 1902 г. (на месцы Духаўскай царквы XVII ст., не захавалася). Трохпавярховы будынак атрымаў Е-падобнае сіметрычна-восевае планіровачнае вырашэнне. Лаканізм і плоскаснасць фасадаў парушаюць толькі «намёкі» на гістарычную тэму – кілепадобныя ліштвы арачных аконных праёмаў другога паверха.

На мяжы XIX–XX стст. назіраецца пільная грамадская цікавасць да рускай гісторыі, айчыннай культуры, краязнаўства, калекцыянірання – збіраюцца архівы, калекцыі твораў старажытнага мастацтва. Ажыццяўленне гэтай зацікаўленасці і ажыўленне царкоўнага жыцця

на мяжы XIX–XX стст. выклікала з'яўленне новага тыпу будынка – *царкоўна-археалагічнага музея*. Асабісты архітэктурны тып музейнага будынка, агульнадаступнага і мастацка-эстэтычна выразнага, складваецца ў агульна-грамадскім рэчышчы пераадолення саслоўнасці. Такія ўстановы праектуюцца для Брэста (1910 г.), Віцебска (1894 г.), Магілёва (1897 г.).

Царкоўна-археалагічны музей у Мінску пабудаваны ў 1913 г. епархіяльным архітэктарам В. І. Струевым на тэрыторыі былога архірэйскага падвор'я – рэзідэнцыі Мінскага архіепіскапа [2]. Неабходнасць яго ўзвядзення была выклікана пашыранай экспазіцыяй створанага ў 1908 г. музея пры Мінскім царкоўным гісторыка-археалагічным камітэце. Гэта ўжо не падабенства церамным палацам рускіх цароў, а цалкам новы архітэктурны вобраз, у якім адзначаны рускія былінна-казачныя асацыяцыі. Будынак Г-падобны ў плане, двухпавярховы, на высокім цокалі-подыуме. Франтальны фасад набыў знарочыста асіметрычную кампазіцыю. З храмавых архітэктурных матываў – цыбулепадобны купал над вуглавой круглай вежай, з церамнога дойлідства – сакавітыя па пластыцы ліштвы вокнаў, складзеныя з арачак і калонак, аркатурны фрыз. Правая вуглавая лёгкая вежачка з востраканцовым шпілем не мае прамых архітэктурных прататыпаў. Асіметрычную, але ўраўнаважаную кампазіцыю франтальнага фасада, акрамя разнастайных вуглавых дамінант, моцна падкрэслівае ўваходны ссунуты ў правы бок рызаліт, які завершаны ўзнятым над карнізам кілепадобным франтонам. Рысы мадэрна праглядаюцца ў парабалічнай абмалёўцы шырокіх аконных праёмаў правага тарцовага фасада. Вялізныя залы першага і другога паверхаў прызначаліся пад музейную экспазіцыю, у цокальнай частцы знаходзіліся службы, вестыбюль з гардэробам.





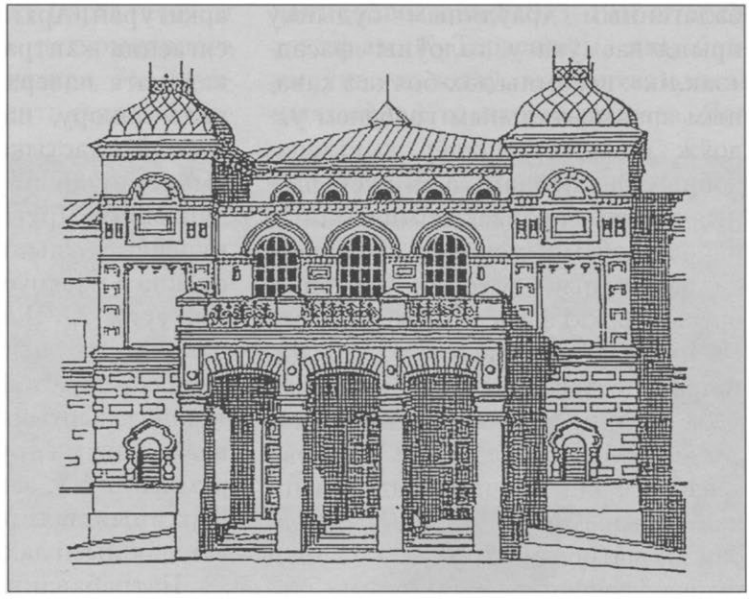
217. Будынкі Царкоўна-археалагічнага музея ў Мінску і земляробчай школы ў в. Лужасна

У неарускім стылі вырашана архітэктура будынка земляробчай школы ў в. Лужасна, узведзенага ў 1909 г. ў былым маёнтку Краснадзельскага, які ў 1891 г. быў выкуплены Таварыствам віцебскіх сельскіх гаспадароў з мэтай стварэння вопытнай фермы і земляробчай школы [3]. Мураваны двухпавярховы Г-падобны ў плане будынак кампазіцыйна акцэнтаваны ў вуглавой узвышанай частцы з уваходам. Яна вызначана спічастым фігурным шатром, фланкіраваным характэрнымі для стылю высокімі паўвальмавымі дахамі.

Цагляны неарускі стыль увасобіўся ў будынках гімназіі ў Мінску, духоўнага вучылішча ў Мсціславе і шмат іншых.

Небывалы росквіт перажывае культура тэатра, дэмакратычнасць якога ўплывае і на архітэктуру тэатральных і відовішчных будынкаў. У 1899–1900 гг. інжынерам Л. М. Лангадам распрацаваны праект на пабудову народнага тэатра ў Гродне (зараз Дом культуры, вул. Дзяржынскага, 1) [4]. Цагляны аднапавярховы будынак створаны па ініцыятыве Губернскага камітэта папячыцельства аб народнай цвярозасці. Тэатр (ці Народны дом) узведзены ў 1904 г. у адкрытай цаглянай муроўцы пры ўдзеле архітэктара М. Раманава. Па цэнтры пабудова вылучана ўзвышанай часткай, якая адведзена пад глядзельную залу на 350 месцаў. У дэкоры выкарыстаны арсенал «цаглянага стылю»: фігурныя атыкі, прафіляваныя карнізы, пілястры, гарызантальны руст. Унутраная планіроўка адпавядала прызначэнню будынка – вакол глядзельнай залы групаваліся памяшканні для заняткаў кружкоў, бібліятэка з чытальнай залай. Народныя дамы, якія аб'ядноўвалі ў сабе тэатр, бібліятэку, канцэртную залу, узводзіліся у канцы XIX ст. па ўсёй Расіі, што было звязана з бурнай актывізацыяй грамадска-палітычнага жыцця. Народныя дамы сталі цэнтрамі гарадскога грамадзянскага жыцця. У 1898 г. І. У. Жалтоўскі абараніў у Пецярбургскай Акадэміі мастацтваў дыпломны праект «Народны дом», за які атрымаў званне архітэктара-мастака. Народны дом і серыю тыпавых драўляных народных тэатраў у «рускім стылі» праектуе ў 1897 г. Ф. В. Шэхтэль. Народны дом пад моцным уціскам грамадства будуецца ў Барнауле пасля 1900 г.

Буйныя гарадскія тэатры праектуюцца як асобныя рэпрэзентатыўныя, прадстаўнічыя будынкі і набываюць значнасць у гарадской забудове. У гістарычным «рускім стылі» архітэктар Д. Чычагаў у 1885 г. узводзіць будынак філіяла ММАТа ў Маскве (Пятроўскі зав., 3), надзяляючы яго незвычайна маляўнічым сілуэтам, буйнымі цяжкавагавымі аб'ёмамі і формамі. Услед за ім прыкметамі неарускага стылю ў 1886–1888 гг. надзяляе будынак тэатра ў Магілёве архітэктар П. Камбураў. Тэатр пабудаваны ў цэнтры горада, у былым Мураўёўскім скверы. Франтальны фасад фланкіраваны дзвюма чатырохграннымі вежамі, якія завершаны характэрнымі для «рускага стылю» чатырохграннымі пластычнымі шатрамі з грэбнепадобнымі кратамі. Уваход вырашаны лучковай аркадай. У аздобе фасадаў ужыты элементы старажытна-



218. Чарцёж будынка тэатра ў Магілёве

рускага дойлідства: сакавітыя кілепадобныя ліштвы арачных вокнаў, шырынкавыя лапаткі, аркатурныя фрызы, рустоўка. Сучаснае выкарыстанне будынка па яго першапачатковай функцыянальнай прыналежнасці – лепшы доказ прафесійнай культуры яго стваральнікаў.

У казачна-радасным неарускім напрамку мадэрна ўзводзіцца драўляны летні тэатр-цырк у арэндаваным Шапавалавай гарадскім садзе Брэста [5]. Праект інжынера А. Гарбузава зацверджаны 6 чэрвеня 1906 г. Творца выдатна аперыруе мадэрнісцкай стылізацыяй рускіх архітэктурных матываў, ідзе шляхам не бяздумнага кампілявання старажытных архітэктурных форм, а адвольнай і арыгінальнай перафразоўкі вобразнай характарыстыкі гістарычных прататыпаў. У вясёлым



219. Праект тэатра-цырка ў Брэсце. Фасад

балаганным драўляным будынку прыцягвае ўвагу галоўны фасад-«заклік»: церамны дах-бочка з каваным арнаментальным грэбенем уздоўж вільчыка, шацёр з кілепадобным франтонам «а-ля рус», разныя ліштвы спрадвеку сімпатычных народу церамных вокнаў, фігурныя калоны-дынькі, тоўстыя балясіны, брусы-сцяжкі з фасоннымі кантамі. Разныя ганкі бакавых уваходаў нагадваюць старажытнарускія церамныя лесвіцы-ўсходы, якія быццам заклікаюць на радаснае рандэву з вабным відовішчам. Над будынкам узвышаўся васьмігранны барабан з шатровым верхам – купал цырка. Графічную штрыхавую гульню фасадных плоскасцей стварала разнастайная шалёўка.

У «цагляным стылі» ў пачатку XX ст. вырашаецца будынак кінематографа «Мадэрн» у в. Крынкі [6]. Нягледзячы на строгую класіцыстычную архітэктуру фасада, яго завяршае кілепадобны франтон.

У 1913 г. пад характэрным дэвізам «Палаты» быў прадстаўлены конкурсны праект на будынак Дома віцебскага дваранства, каларытна выкананы ў стылізаваных формах маскоўскай архітэктуры XVII ст. У трактоўцы архітэктуры адчуваецца ўплыў церамнога палаца Маскоўскага Крамля: запазычаны трапецападобны дах з ажурным каваным грэбенем («дах палаткай з грэбенем») і маляўнічае пяцікупалле прыбудаванай царквы. Архітэктар насычае фасады тонкімі фігурнымі калонкамі, разнымі белакаменнымі ліштвамі. Уваход афармлены ў выглядзе сакавітага па пластыцы церамнога ганка-рундука з вісячай аркатурай. Архітэктурны эфект дасягаецца кантрастам высокага цокальнага паверха, амаль пазбаўленага дэкору, насычанага архітэктурнай пластыкай другога паверха і маляўнічай сілуэтнай стужкай завяршэння. Другі праект гэтага конкурснага будынка таксама асацыіруецца з маскоўскай церамной архітэктурай XVII ст. І тут дойлідам пакладзена ў аснову вострая асіметрыя – разнастайныя аб'ёмы нарастаюць да вертыкальнай дамінанты – вежы з двума ярусамі зубчастых абрамленняў у завяршэнні. Высокія церамныя дахі рытмічна расчлянёны дробнымі дахавымі акенцамі.

Патрабаванні капіталістычнай эканомікі, прамысловасці і гандлю выклікалі да жыцця новыя тыпы збудаванняў, асабліва камерцыйнай арыентацыі. Авангардная трактоўка «рускага стылю» асабліва шырока распаўсюджваецца на банкаўскія будынкі. Менавіта ў архітэктуры гэтых камерцыйных пабудоў праявіўся ва ўсёй сваёй шматколернасці «кірмаш ганарыстасці» (Дзяржаўны банк на Няглінной вуліцы ў Пецярбургу, арх. К. М. Быкоўскі, 1893–1895 гг.; Міжнародны гандлёвы банк на Кузнецкім мосце ў Маскве, арх. С. С. Эйбушытц, 1898 г.). А. Н. Памяранцаў у 1888 г. перамог на конкурсе на будаўніцтва Верхніх гандлёвых радоў на Чырвонай плошчы ў Маскве (1889–1898 гг.), што быў учынены маскоўскімі купцамі, выканаўшы праект у рэчышчы старажытнага дойлідства Растова Вялікага.

Эфектнай і таленавітай распрацоўкай неарускага стылю з'явілася архітэктура маляўніча скампанаванага будынка пазямельна-сялян-

скага банка ў Віцебску (зараз галоўны корпус Віцебскага ветэрынарнага інстытута, вул. Даватара, 7). Двухпавярховае манументальнае збудаванне ўзведзена ў 1913–1917 гг. архітэктарам К. Тарасавым, які, безумоўна, валодаў мастацтвам асацыятыўнай трактоўкі вобраза. Яго



220. Будынкі пазямельна-сялянскіх банкаў у Магілёве (фрагмент фасада) і Віцебску



творчыя пошукі, як і многіх перадавых прадстаўнікоў нацыянальна-рамантычнага напрамку мадэрна, знаходзіліся ў рэчышчы неарускага стылю. У трактоўцы будынка яскрава адлюстравалася арыентацыя на інтэрпрэтацыю старажытнарускага дойлідства, разыгрывання варыяцый на рускую тэматыку – магутная пластыка аб'ёмаў і форм, іх гераічная напружанасць, каляровы акцэнт мазаічнага пано. Менавіта апошняму – сцвярджэнню ў экстэр'еры будынка выяўленчай каляровай плоскасці – дойліды-мадэрністы надаюць першарадную значнасць. Пры гэтым іх больш за ўсё натхняюць іканапісныя, казачна-былінныя матывы. У завяршэнні галоўнага фасада (па вул. Баўмана) размешчаны кілепадобны сплюшчаны франтон з мазаічным маёлікавым пано з выявай герба Віцебска 1781 г. «Пагоня». Успаміны аб старажытнарускіх крамлях навяваюць магутныя вуглавыя шатровыя вежы з паясамі машыкуляў, «пузатыя» калоны-дынькі. У выніку К. Тарасаў здолеў стварыць воблік заможнай камерцыйнай установы, архітэктура якой адлюстроўвае і ўпэўнівае кліента ў сваёй паважна-імпазантнай сутнасці, фінансавай магутнасці і, што самае істотнае, патрыятычна-нацыянальнай, народнай накіраванасці дзейнасці.

Характар дзейнасці пазямельна-сялянскіх банкаў, накіраваны на развіццё сельскай гаспадаркі імперыі, у архітэктуры павінен быў, бясспрэчна, асацыіравацца з рускай старажытнасцю. Менавіта гэты ідэйна-мастацкі змест увасобіўся ў архітэктуры пазямельна-сялянскага банка ў Магілёве (вул. Міронава, 33), пабудаванага паводле праекта архітэктара А. Друпера ў 1909–1914 гг. Галоўны фасад двухпавярховага аб'ёму крапаваны двума рызалітамі самастойнага кампазіцыйнага вырашэння. Левы завершаны шатром, апяразаны машыкульным фрызам з франтонам-какошнікам па цэнтры, правы – у выглядзе двух'яруснай (васьмярык на чацверыку) абарончай вежы з фрызам вузкіх акенцаў-байніц. Прамавугольны атык паміж імі дэкарыраваны ляпным геаметрычным арнаментам стылю мадэрн. Выразна вырашаны вокны па баках уваходнага партала: тры вузкія арачныя праёмы размежаваны калонкамі, аб'яднаны руставанай ліштвай парабалічнага малюнка, запоўненай ляпным раслінным арнаментам. Для дасягнення выразнасці фасаднай плоскасці выкарыстаны ізумрудны руст, фактурныя квадры цокаля, дэкаратыўная тынкоўка, ляпныя разеткі. Інтэр'еры банка выкананы магілёўскім губернскім архітэктарам П. Калініным у стылі мадэрн – звычайны мастацкі сімбіёз у архітэктуры пачатку XX ст.

Другая палова XIX – пачатак XX ст. – час шырокамаштабнага *чыгуначнага будаўніцтва*, што было выклікана хуткімі тэмпамі развіцця капіталізму. У канцы XX ст. Расія займае першае месца ў Еўропе па працягласці чыгунак, вакзалы ўспрымаліся як сведкі прагрэсу і таму павінны былі мець сучаснае авангарднае архітэктурнае вырашэнне. Архітэктурна-мастацкае афармленне пасажырскіх вакзалаў і станцыйных будынкаў Маскоўска-Брэсцкай і Лібава-Роменскай чыгунак вызначаецца стылявым адзінствам,

у аснове якога – неарускі стыль з рысамі мадэрна. У адрозненне ад прыватнага будаўніцтва ў гэтым тыпе збудаванняў захоўваецца сіметрычна-восевае планіровачнае і аб'ёмна-прасторавае вырашэнне, больш стрыманая рэпрэзентатыўнасць.

Віленскі вакзал у Мінску на Лібава-Роменскай чыгункі пабудаваны ў 1890 г. з цэглы на месцы папярэдніх драўляных павільёнаў 1871–1874 гг. Аднапавярховы выцягнуты па фронту цагляны будынак па восі сіметрыі меў два вежападобныя аб'ёмы, завершаныя гранёнымі пірамідальнымі ўсечанымі шатрамі з лемехавым пакрыццём у «рускім стылі»; фасады апяразаны каймой аркатурнага фрыза і карніза, арачныя аконныя праёмы і фігурныя лапаткі ў прасценках ствараюць іх актыўны рытм.

Рысы неарускага стылю і мадэрна ў канцы XIX ст. спалучала архітэктура чыгуначных вакзалаў у Брэсце і Баранавічах.

У канцы XIX ст. на тэрыторыі Барыса-Глебскага манастыра ў Гродне (вул. Маставая) меркавалі ўзвесці свіран. Улічваючы адказнае гарадабудаўнічае становішча, архітэктар Б. М. Мовіч вырашае яго франтальны фасад у імпазантна-дэкаратыўнай неарускай трактоўцы [7]. Яго насычаная пластыка, якая ўключае элементы «рускага стылю» і класіцызму, вырашаецца майстэрскай цаглянай муроўкай. Аднак нават рэпрэзентатыўны характар архітэктуры будынка не дазволіў муніцыпалітэту размясціць настолькі празаічную пабудову ў цэнтры горада сярод ансамбля манументальных культавых збудаванняў.

4.2. Рэтраготыка

Дзяржаўнаму заказу ў архітэктуры быў уласцівы вызначаны кансерватызм у рамках «казённага класіцызму». Рэтраспектыўная готыка не з'яўлялася «імперскім» стылем, але і ў дзяржаўным казённым будаўніцтве мела акрэсленую рэалізацыю. У прыватнасці «гатычная стральчатасць» шырока выкарыстоўваецца ў расійскім дарожным будаўніцтве, якое распаўсюджвалася і на тракты Беларусі. Гатычным лейтматывам казённых прыдарожных пабудоў з'яўлялася стральчатая форма вокнаў і фасадных ніш, якія, па сутнасці, і вызначалі іх немудрагелісты воблік. Аконныя праёмы і нішы стральчатага трохлопасцевага абмалявання выкарыстаны ў архітэктуры паштовых станцый у гарадах Крычаў, Гарадок, Слаўгарад, вёсках Пагрaбёнка, Паськовы Горкі, Кузьміно, Артычанка і інш. У гэтых пабудовах формы готыкі не прэтэндуюць на панаванне, а толькі абазначаюцца.

Архітэктары намагаюцца вынесці гатычна-замкавы стыль за межы сядзібна-асабняковай будаўнічай практыкі ў вобласць грамадзянскага будаўніцтва. Суровым крапасным характарам надзяляецца чыгуначны вакзал у в. Бігосава. Працяглы двухпавярховы будынак надзелены незвычайнай масіўнасцю, буйнамаштабнасцю аб'ёмаў. Цэнтр франтальна-



221. Чыгуначны вакзал у в. Бігосава

га фасада вылучае магутны ўзвышаны аб'ём, фланкіраваны чатырохграннымі вежамі з зубчастымі вярхамі і вузкімі вокнамі-байніцамі; пасярэдзіне – шырокі арачны вітражны праём, у завяршэнні – двухгранны шчыт.

Зацікаўленасць старажытным замкавым дойлідствам перадалася ў архітэктуры чыгуначнага вакзала ў Брэсце, спраектаванага ў 1884 г. дойлідам Б. Ф. Лорбергам, інжынерамі Л. Ф. Мікалаі і Я. Я. Гарбуновым. Галоўны фасад быў вырашаны ў выглядзе суровай крапасной сцяны з цэнтральнай «абарончай» вежай і поясам машыкуляў уздоўж бакавых сіметрычна размешчаных крылаў. Узбуйнены маштаб і цяжкавагавасць архітэктурнага ўбрання надавалі будынку ўражальную манументальнасць. Рытмічны рад высокіх арачных вокнаў па фронту бакавых крылаў не парушаў вобраза суровага крапаснога збудавання. У планіроўцы будынка выкарыстаны крапасны ўнутраны двор-карэ. Вакзал чымсьці нагадвае палац у г. Косава. У формах готыкі пачынаюць узводзіць вакзалы і ў Расіі (Пецяргоф, арх. Л. М. Бенуа).

Трактоўку ў выглядзе крапаснога форта набывае будынак шпіталя ў Браславе, праекты будынкаў дваранскага сходу ў Віцебску і яўрэйскай школы ў Гродне.

Не набыла распаўсюджання «готыка» ў навучальна-асветніцкім будаўніцтве. Затое сустракаецца на захадзе імперыі. Напрыклад, у рэтраспектыўнай готыцы трактавана архітэктура школы св. Ганны ў Львове (1870-я гг.).

Надзвычай актыўна формы гатычнага рэтраспектывізму пашыраюцца ў *прамысловым будаўніцтве*, у якім прадпрымальнікі таксама

імкнуцца сцвердзіць прэстыж фірмы, надаць прадпрыемству найбольш таннымі сродкамі імпазантны выгляд. Для гэтага пераважна выкарыстоўваецца адкрытая мастацкая цагляная муроўка, сродкамі якой фасады ўпрыгожваюцца аркатурнымі фрызамі, стральчатымі аркамі, зубчастымі парапетамі, гранёнымі вежачкамі-фіяламі, ступеньчатымі атыкамі і інш. Ілюстрацыяй можа служыць будынак казённых вінных складаў у Баранавічах, асіметрычная кампазіцыя і архітэктура якога набыла ўсе пералічаныя атрыбуты. У аналагічнай стылёвай трактоўцы выкананы бровар сядзібы Вярховічы, стайня сядзібы Прылукі і інш.

Прыкладам рэдкага выкарыстання «готыкі» ў банкаўскім будаўніцтве з'яўляецца будынак банка ў Таліне (бульвар Эстонія, 11), узведзены А. Рэйнбергам ў 1904 г. У Будапешце ў 1884–1904 гг. архітэктар І. Штэйндль узводзіць шэдэўр неагатычнай архітэктуры – імпазантны будынак венгерскага парламента.

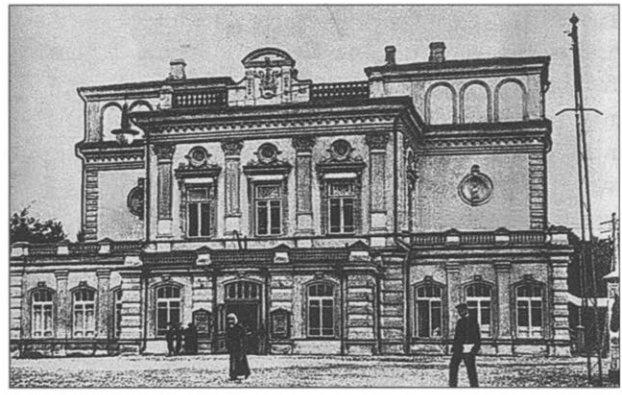
4.3. Неарэнесанс

Канец XIX – пачатак XX ст. – час пашыранага будаўніцтва *тэатральных будынкаў*, рэпрэзентатыўны і гуманістычны змест якіх архітэктары імкнуцца ўвасобіць праз рэнесансныя формы. Гэта тэндэнцыя назіраецца ў буйнамаштабных пабудовах у Кракаве (арх. Я. Завейскі, 1893 г.), Львове (арх. З. Гаргалеўскі, 1900 г.), Парыжы і інш. [8].

Выгляд рэнесанснага палацца набыла архітэктура гарадскога тэатра ў Мінску, пабудаванага ў 1890 г. паводле праекта К. Казлоўскага (інжынеры К. Увядзенскі, В. Мандраж) [9]. Сіметрычна-восевая кампазіцыя галоўнага фасада заснавана на пластыка-дэкаратыўным вылучэнні кубападобнага аб'ёму фае на фоне плоскаснага фасада глядзельнай залы. Трохвосевы фасад фае рытмічна расчлянёны на першым паверсе рэнесанснымі руставанымі пілонамі (запазычаны ў італьянскіх маньерыстаў), на другім – прамавугольнымі вокнамі ў рэнесансных ліштвах з сандрыкамі і люкарнамі над імі і каніраванымі пілястрамі ў прасценках; завершаны буйнамаштабным антаблементам з карнізам на сухарыках, над якім узвышаецца фігурны шчыт з лучковым франтонам і бакавымі балюстрадамі.

Строгасць, манументальнасць і імпазантнасць рэнесансных прататыпаў імпаніравала і грамадзянскаму інжынеру М. Ф. Карчэўскаму, паводле праекта якога ў 1873 г. быў пабудаваны гарадскі тэатр у Віцебску, на былой Смаленскай плошчы. У архітэктуры сіметрычнага галоўнага фасада выкарыстана яго традыцыйна рэнесансная градацыя на магутнае аснаванне і рэпрэзентатыўнае завяршэнне: першы паверх руставаны, другі – рытмічна расчлянёны прамавугольнымі нішамі і аркамі, над якімі чаргуюцца трохвугольныя і лучковыя франтончыкі. Вось сіметрыі ў верхнім паверсе адзначана трайной аркадай высокіх вокнаў і радам маленькіх парных





222. Тэатры «Акварыум» і Янкі Купалы ў Мінску. Фота пачатку XX ст.

акенцаў у пластычных ліштвах у фрызавай частцы. Фасад акаймоўваюць вуглавыя руставаныя лапаткі і філянговы фрыз.

Для надання рэспектабельнага і імпазантнага выгляду будынку тэатра-вар'етэ і рэстарана «Акварыум» у Мінску таксама была выкарыстана авангардная інтэрпрэтацыя архітэктурных матываў рэнесансу. Дзякуючы гэтаму двухпавярховы будынак вылучаўся ў панараме шчыльнай забудовы былой вуліцы Юр'еўскай. Ад цаглянай архітэктуры першага паверха значна адрозніваўся другі – з рытмам арачных аконных праёмаў на руставаным фоне сцяны. Пачатак гэтаму рытму надавала двайное арачнае акно-дзверы з балконам. Пластыку фасада ўзбагачалі двайныя надаконныя броўкі, аб'яднаныя ў суцэльную аркатуру, шырокі фрыз са своеасаблівымі гіркамі на ўзроўні прасценкаў.

У рэчышчы рэнесансу вядомы дойлід У. Ф. Коршыкаў у 1902 г. праектуе будынак жаночай гімназіі для г. Віцебска. Вуглавое трохпавярховае збудаванне па цэнтры і вуглах вулічных фасадаў акцэнтавана рызалітамі з атыкамі ў завяршэнні. У традыцыйна рэнесансным ключы вырашана градацыя трохпавярховых фасадаў, з якіх першы – насычана руставаны, а два верхнія аб'яднаны руставанымі лапаткамі. Лучковыя аконныя праёмы аформлены ліштвамі з замковым каменем і ізумрудным рустам – характэрны прыём дэкору рэнесансната палацца.

Рэнесансная рэтраспекцыя не набыла шырокамаштабнай рэалізацыі ў архітэктуры Беларусі, але знаходзілася ў рэчышчы агульнаеўрапейскага культурнага працэсу гістарызму і эклектыкі. Нешматлікія помнікі архітэктуры неарэнесансу з'явіліся вынікам творчых намаганняў дойлідаў адкрыць невычарпальныя магчымасці магутнай еўрапейскай будаўнічай культуры і архітэктурна-тэарэтычнай школы, якія

адзначылі пераход ад сярэднявечча да культуры Новага часу. Так і на мяжы XIX–XX стст. вяртанне да рэнесанснай архітэктурнай спадчыны абумовілася сацыяльным заказам на архітэктуру свецкага, гуманістычнага, дэмакратычнага характару.

Неарэнесанс у архітэктурным калейдаскопе Беларусі другой паловы XIX – пачатку XX ст. не быў фінішам магутнай будаўнічай культуры далёкага мінулага. Кампазіцыйныя прыёмы і дэкаратыўныя формы рэнесансу атрымалі чарговую інтэрпрэтацыю ў савецкай архітэктуры Беларусі пасляваеннага часу, жыццесцвярджальнаму і гераічнаму характару якога ў многім адпавядала велічная гармонія і класічная цэласнасць твораў дойлідства эпохі Адраджэння, іх ідэйная значнасць, грамадзянская пафаснасць і манументальнасць.

4.4. Неабарока

Барочная пластычнасць уласціва і некаторым тыпам грамадскіх будынкаў. У неабарочных формах у рэчышчы пошукаў мадэрна ў 1922 г. узводзіцца чыгуначны вакзал у Слоніме. Выцягнуты ўздоўж чыгуначных пуцей аднапавярховы прамавугольны ў плане будынак мае трох'ярусную аб'ёмна-прасторавую кампазіцыю, якая ступеньчата нарастае ад адносна нізкіх бакавых крылаў праз цэнтральны аб'ём да мансардавага паверха. Спалучэнне рознавялікіх вальмавых дахаў надае ёй пластычны сілуэт. Дамінуючыя вызначаючыя стыль элементы франтальных фасадаў – завяршэнні цэнтральных рызалітаў у выглядзе двух'ярусных шчытоў плаўнага крывалінейнага малюнка са стылізаванымі бакавымі валютамі, разарваныя франтоны ўваходных вынасных тамбураў. У агульную пластыку ўпісваюцца высокія арачныя вокны бакавых крылаў будынка, вуглавая рустоўка. Аналагічна, але больш кампактна, трактаваны вакзалы ў Беняконях, Вілейцы, Багданаве,



223. Чыгуначная станцыя «Слонім»





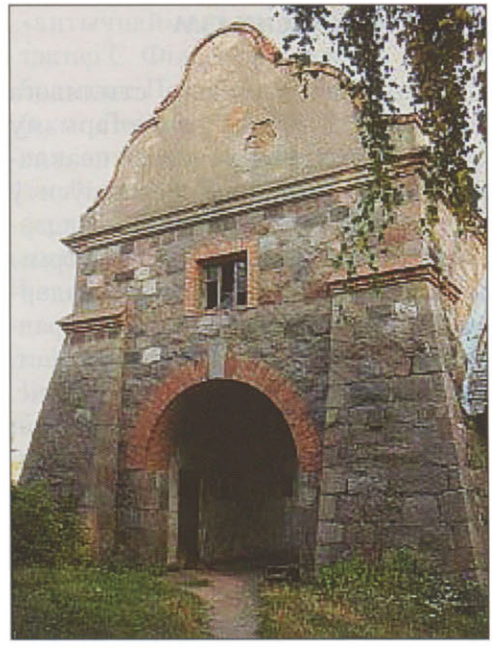
224. Чыгуначныя вакзалы ў г. Масты і в. Княгінін

Мастах, Аранчыцах, Княгініне, Ельні.

У ярка вызначаным неабарочным стылі ў 1920-я гг. узводзіцца чыгуначны вакзал у в. Наваельня. Будынак вырашаны не трафарэтна, падкрэслена пластычнай архітэктурна-прасторавай кампазіцыяй. У дэкаратыўны арсенал уключаны вуглавая рустоўка, фактурная тынкоўка. Двухпавярховы прамавугольны ў плане будынак на франтальных фасадах крапаваны трыма рызалітамі, якія вылучаюць яго сіметрычна-восевую аснову. Рызаліты завершаны фігурнымі ўвагнута-пукатымі франтонамі з авальнымі люкарнамі ў тымпанах, аднапавярховыя крылы паміж рызалітамі – разарванымі франтонамі. Пластыку фасадаў узбагачаюць арачныя нішы прамавугольных аконных праёмаў, вуглавая рустоўка.

У 1880 г. у неабарочнай трактоўцы распрацоўваецца праект чыгуначнага вакзала 1-га класа ў Гомелі. Кампактны аднапавярховы, выцягнуты ўздоўж пуцей будынак пад

вальмавым дахам меркавалася вылучыць па цэнтры магутным, пластычна насычаным рызалітам. У яго завяршэнні – стыльны лучковы разарваны франтон з картушам па цэнтры і скручанымі валютамі па баках. Арачны ўваходны партал і бакавыя вокны аформлены ліштвамі, запазычанымі з пецярбургскай палацавай архітэктуры сярэдзіны XVIII ст., – пластычныя ўвагнута-пукатыя сандрыкі з картушамі. Больш сціпла, але ў тым жа пластычным характары афармляліся бакавыя рызаліты, завершаныя балюстраднымі парапетамі. На вуглах рызаліта размяшчаліся дэкарыраваныя гірляндамі вазы. Гэтыя тры пластычныя акцэнты кантрастна падкрэслены спакойным рытмам фасадных лучковых вокнаў у плоскасных ліштвах з замковым каменем. Усе часткі фасада аб'яднаны ў гарызантальна выцягнутую і накіраваную «па ходу руху» архітэктурную кампазіцыю тонкапрафіляванымі карнізнымі і цокальным паясамі. Дойлід прытрымліваецца стылю і ў абмалёўцы параднага пад'язнога пандуса, выкананага не лінейкай і цыркулем, а вольнай рукой мастака-рысавальшчыка ў плаўна цякучай лініі. Характэрна для часу і ўнутраная планіроўка будынка: у адным баку вестыбюля – зала для пасажыраў трэццяга класа, з супрацьлеглага – першага і другога (таксама размежаваная на асобныя палавіны). Правы рызаліт адзначаў размяшчэнне спецыяльнай Імператарскай залы з асобным наборам усіх зручнасцей і нават з гасцінай. Парадны характар будынка абумовіў вынас дапаможных служб (кухня, кладоўкі, памяшканне для прыслугі і інш.) у падвальныя паверхі бакавых рызалітаў.



225. Будынак кавалерыйскіх казарм у Клецку

Наогул форма фігурнага ўвагнута-пукатага франтона, якая выклікае асацыяцыі з барочнай архітэктурай, выкарыстоўваецца ў будынках самага разнастайнага прызначэння і стылявой арыентацыі. Франтонамі падобнай формы ў пачатку XX ст. завяршаліся фасады тэатра «Мадэрн» у Рагачове, рызаліт кавалерыйскіх казарм у Клецку і інш.

Тыпалогія твораў стылю неабарока значна пашырылася, калі б у яго спадчыну ўключыць тыя шматлікія будынкі, у якіх ён уваходзіць у эклектычны мастацкі сімбіёз з іншымі стылявымі напрамкамі мадэрна, асабліва ў будынках фінансава-камерцыйных устаноў, тэатраў, гасцініц, даходных дамоў, рэстаранаў і інш.

4.5. Неакласіцызм

Крыніцай чарговага стылявога напрамку ў рэчышчы гістарызму з'явіўся агульнаеўрапейскі неакласіцыстычны рух, які нарадзіўся ў нетрах рацыянальнай галіны мадэрна. Становяцца папулярнымі формы венскага класіцызіраванага мадэрна. У Заходняй Еўропе буйным прадстаўніком неакласікі пачатку XX ст. быў англійскі архітэктар Э. Лачэнс. Амерыканскі дойлід Д. Х. Бёрн пры планіроўцы Сусветнай выстаўкі 1893 г. зыходзіў з парадных схем класіцызму. Яго суайчыннікі Ч. Ф. Мак-Кім, У. Мід, С. Уайт ішлі на прамое капіраванне архітэктурных матываў і форм антычнасці (у прыватнасці, рымскіх тэрм). Але ў неакласіке Расійскай імперыі за антычнасцю захоўваецца перыферыйнае становішча, а ключавымі становяцца разнастайныя прататыпы італьянскага рэнесансу і рускага класіцызму.

Вялізную прапагандысцкую кампанію па пераацэнцы спадчыны «казённага густу» разгортваюць члены аб'яднання «Мір мастацтва» А. М. Бенуа, М. В. Дабужынскі, Я. Я. Лансерэ, Г. П. Астравумава-Лебедзева і інш. У часопісе с той жа назвай, у архітэктурна-мастацкіх штогодніках публікуюцца артыкулы аб неўміручай прыгажосці класічна-ампірнай спадчыны Пецярбурга, абмеры і даследаванні яго архітэктурных шэдэўраў. Пачалося сур'ёзнае вывучэнне рускай архітэктурнай спадчыны канца XVIII – першай трэці XIX ст., мастакі акадэмісты-пенсіянеры за мяжой захапляюцца старажытнасцямі Афінаў, Рыма, Тасканы. Папулярнасці стылю ў значнай ступені садзейнічалі працы гісторыка архітэктуры І. Э. Грабара, мастацтвазнаўчыя даследаванні творчасці выдатных рускіх дойлідаў А. Д. Захарава, М. Ф. Казакова, К. І. Росі і інш. Найбольш выразна канцэпцыя неакласіцызму ўвасобілася ў архітэктуры двух расійскіх павільёнаў на міжнародных выстаўках у Італіі – Турыне і Рыме (арх. У. А. Шчуко, 1911 г.).

Пакінуўшы эклектыку ў неакласіцыстычным стылі пачынае працаваць Л. М. Бенуа ў Пецярбургу (Прыдворная капэла, Вялікакняская пахавальня ў Петрапаўлаўскай крэпасці, заходні корпус Рускага музея). Кампазіцыйныя прынцыпы рускага класіцызму, трактаваныя з вялікай свабодай і своеасаблівасцю, выкарыстоўваў у сваёй творчасці і наш зямляк – буйны маскоўскі архітэктар І. У. Жалтоўскі. У стылі неакласіцызму працаваў на Беларусі архітэктар С. Шабунеўскі (будынак радзільнага дома ў Гомелі, 1914 г.). У адноўленых і імпрэтыраваных формах класіцызму ўзводзіцца школа ў Таліне (арх. М. Хепенер і К. Якабі, 1881–1884 гг.).

На Украіне формы антычнасці інтэрпрэтуюць дойліды П. Ф. Алекшын, П. С. Андрэеў, А. Н. Бякетаў, А. Л. Краснапольскі. На сімбіёз класіцызму і сэцэсіёна ідуць польскія дойліды: напрыклад, Ф. Маньчынскі ўзводзіць выставачны будынак (1901 г.) і касцёл Сэрца Ісуса (1914–1921 гг.) у Кракаве [10]. На нацыянальную архітэктурную спадчыну арыентуюць архітэктараў і шмат-

лікія публікацыі краязнаўчага характару на Беларусі – выходзіць у свет шэраг польскамоўных перыядычных выданняў, прысвечаных «культуры польскай на Ліцве».

Як і іншыя прадстаўнікі авангарднай архітэктуры мяжы XIX–XX стст., неакласіцысты не абмяжоўвалі сваю творчасць адной мастацка-стылявой арыентацыяй і звычайна працавалі і «ў мадэрне». Напрыклад, рускі архітэктар І. А. Фамін, які тварыў і для Беларусі, адначасова актыўна імправізаваў на тэмы рускай класікі («пралетарскай класікі») і ў стылі мадэрн. Формы антычнай архітэктуры ён выкарыстоўвае ў праекце будынка Мінскай гарадской управы ў 1910 г., французскага класіцызму – у праекце мемарыяльнага помніка для Барысава, і інш. Аднак у сваіх творчых пошуках дойліды не выбіралі шлях цытавання старажытнасці, а праз прызму свайго бачання аднаўлялі яе ў асацыятыўных архітэктурных вобразах. У паслярэвалюцыйны час яны ідуць далей у напрамку радыкальнай мадэрнізацыі класікі, адценні якой атрымліваюць характэрныя вызначэнні – «чырвоная дорыка», «пралетарская класіка», а пазней каламбурнае «сталінскі вампір».

Формы антычнай класікі імпанавалі і значным, халодна-парадным *банкаўскім* і *камерцыйным установам*, бо выклікалі ў тых, хто збіраўся даручыць ім сучасны і будучы жыццёвы дабрабыт, упэўненасць у іх стабільнасці і надзейнасці. У стылі неакласіцызму ў Кіеве на Крашчаціку былі ўзведзены Волжска-Камскі банк і Пасаж (архітэктар П. С. Андрэеў, 1912 г.). Ведаючы папулярнасць «антычнай» афарбоўкі банкаў, архітэктар С. Філасевіч узводзіць у 1928 г. будынак Польскага банка ў Брэсце (вул. Леніна, 9). Неакласіцыстычная архітэктура імпазантнага збудавання – спроба асэнсаванай інтэрпрэтацыі класічных форм, якія, па перакананням банкіраў, здольны ўвасабляць самавітасць, грунтоўнасць, фінансавую заможнасць камерцыйнай установы. Вуглавы, таму Г-падобны ў плане трохпавярховы будынак у скругленай вуглавой частцы акцэнтаваны іанічнымі калонамі і сплошчаным сферычным купалам; уваход вырашаны прамавугольным парталам з ляпным картушам у завяршэнні. Фасады крылаў будынка рытмічна расчлянёны прамавугольнымі аконнымі праёмамі ў пластычных ліштвах з сандрыкамі на фігурных кранштэйнах і пілястрамі ў прасценках. Зала-ратонда па перыметры акаймавана стылізаванымі гранёнымі калонамі на фоне рустоўкі і трыгліфным фрызам. У стылі неакласіцызму афармлены інтэр'еры фае і галоўнай аперацыйнай залы на другім паверсе ратонды.

Эстэтызаваная пурытанская геаметрычнасць плоскасцей і прамых вуглоў, лаканічнае ўвядзенне ордэрных цытат, пераведзеных на мову авангарднай архітэктуры, – усё гэта характарызуе архітэктуру невялікага па маштабу будынка банка ў Бабруйску (вул. Камсамольская, 41), узведзенага ў 1902 г. у формах класіцызаванага мадэрна (ці мадэрнізаванага класіцызму). Архітэктура галоўнага сіметрычна-восевага фасада ўцяжарана буйнымі чляненнямі, гранічна спрошчанымі калонамі ў бакавых рызалітах. Плоскасная



226. Будынкі банкаў у Бабруйску і Гомелі

сцяна расчлянёна прамавугольнымі ўваходным і трайнымі аконнымі праёмамі, пазбаўленымі ліштваў. Бакавыя рызаліты запоўнены стылізаваным двайным «паладыянскім» акном. Завяршальная стужка фасада складзена з працяглага цэнтральнага і скарочаных бакавых атыкаў. Архітэктура будынка дэманструе свядомую строгасць і ясны лаканізм, выкарыстанне дэкору гранічна спрошчанага класіцызму. Прыкметна, што інтэр'ер упрыгожаны кафлянымі печамі ў стылі мадэрн.

Неакласіцыстычны напрамак мадэрна прадстаўляе архітэктура Руска-Азіяцкага банка ў Гомелі (вул. Савецкая, 9/14), пабудаванага ў 1910–1912 гг. паводле праекта О. Мунца. Г-падобны ў плане двухпавярховы будынак асіметрычнай кампазіцыі вылучаны вуглавым паўкруглым эркерам, накрытым купалам на цыліндрычным барабане. Ён упрыгожаны гарэльефам з выявамі дзвюх жаночых фігур у антычнай вопратцы, ляпнымі маскаронамі, гірляндамі. Гарызантальная цяга падзяляе фасады на два паверхі: першы дэкарыраваны рустам, другі (вуглавы цыліндрычны аб'ём) – трохчвэртнымі калонамі дарычнага ордэра. Прамавугольныя вокны – у вытанчаных рэльефных ліштвах, галоўны ўваход вырашаны арачным праёмам.



У стылі неакласіцызму са значным уплывам мадэрна вырашаны будынак камерцыйнага банка ў Гомелі (вул. Савецкая, 17/10), пабудаванага ў 1901 г. паводле праекта архітэктара С. Шабунеўскага. Г-падоб-

ны ў плане, трохпавярховы будынак адрозніваецца ад Руска-Азіяцкага банка павышанай архітэктурнапластычнай і дэкаратыўнай распрацоўкай. Цэнтральная частка галоўнага фасада (вул. Сялянская) вылучана рызалітам з уваходным парталам. Першы паверх апрацаваны рустам, другі і трэці – расчлянёны лапаткамі з гермамі ў стылі мадэрн. Зрэзаная вуглавая частка фланкіравана канелюраванымі калонамі стылізаванага карынфскага ордэра. Уваход дэкарыраваны паўкалонамі са стылізаванымі іанічнымі капітэлямі. Паміж паверхамі і ў завяршэнні фасадаў цягнуцца ляпныя фрызы расліннага арнаментальнага малюнка. Вуглавая і ўваходная часткі на другім паверсе акцэнтаваны прамавугольнымі аконнымі праёмамі, аформленымі накладнымі двухкалоннымі порцікамі з трохвугольнымі франтонамі.

У адным стылявым ключы з гомельскім банкам быў вырашаны вуглавы чатырохпавярховы будынак Сельскагаспадарчай страхавой кампаніі ў Мінску (былая вул. Захар'еўская), пабудаваны паводле праекта архітэктара Г. Гая ў 1913 г. Вуглавая частка была скруглена і «пастаўлена» на чатыры дарычныя канелюраваныя калоны, а на чацвёртым паверсе зрэзана і надзелена тэрасай. Фасады бакавых крылаў вырашаны ідэнтычна з прысценнымі, узнятымі на тры верхнія паверхі шасцікалоннымі іанічнымі порцікамі з атыкамі замест франтонаў.

У класіцызаваным мадэрне ў 1902 г. пабудаваны банк у Магілёве (вул. Камсамольская, 41). Галоўны фасад кампактнага прамавугольнага ў плане аднапавярховага аб'ёму сіметрычна-восевы з бакавымі рызалітамі, завершанымі прамавугольнымі атыкамі. У дэкоры выкарыстаны паўкалоны, франтоны, разеткі, атыкі. У інтэр'еры захаваліся кафляныя печы, трактаваныя ў стылі неаракако.

Рысы архітэктуры неакласіцызму ў сімбіёзе з мадэрнам праглядаліся ў будынку гандлёвых радоў у Мсціслаўлі, калісьці размешчаных у цэнтры горада. Узведзены ў пачатку XX ст. у выглядзе аб'яднаных вакол прамавугольнага ўнутранага двара чатырох аднапавярховых карпусоў. У архітэктурным дэкоры былі выкарыстаны паясы сухарыкаў, атыкі, аркатурны пояс. Фасады крапаваліся плоскімі лапаткамі, чляніліся ўрубнымі прамавугольнымі вокнамі.

У агульным рэчышчы авангардная інтэрпрэтацыі архітэктурнай класікі знаходзілася і *дзяржаўнае будаўніцтва*. Пазбаўлена трафарэтнай сіметрычнасці кампазіцыя будынка рэальнага вучылішча ў Гродне (вул. 1 Мая, 3), пабудаванага ў 1907 г. [11]. Двухпавярховае збудаванне мае складаную Г-падобную планіровачную канфігурацыю, буйнамаштабную і сакавітую геаметрызаваную аб'ёмную пластыку. Вуглавая частка з боку двара вылучана двух'яруснай чатырохграннай вежай, якая «збірае» элементы кампазіцыі ў адзінае цэлае. Архітэктурная выразнасць дасягаецца выкарыстаннем розных па прапорцыях і маштабу арачных і прамавугольных аконных праёмаў, іх складаным спалучэннем. Характэрна наяўнасць вялікага паўарачнага «паладыянскага» акна над галоўным уваходам,

фрагментарнае ўвядзенне стылізаваных пілястраў.

У строгіх, залішне сухаватых формах казённага класіцызму маскоўскі архітэктар Л. Камінскі ўзводзіць у 1882 г. будынак акруговага суда ў Віцебску [12]. Урачысты строй ордэрнай архітэктуры ўяўляецца тут цалкам слушным. Франтальны фасад вырашаны цэнтральным трохпавярховым аб'ёмам, які завершаны трохвугольным франтонам на фоне прамавугольнага атыка, і бакавымі двухпавярховымі крыламі. У дэкоры выкарыстаны руст, плоскія ліштвы з замковым каменем арачных вокнаў другога паверха, пілястры ў прасценках, карнізы на сухарыках. Аналагічны арсенал выразных сродкаў ужыты пры будаўніцтве чыгуначнага вакзала ў Магілёве (1902 г.).

* * *

Архітэктары-неакласіцысты (многія з якіх былі бясспрэчна таленавітымі) у сваёй творчасці рэалізавалі шэраг пазітыўных мастацкіх і практычных пачынанняў. Іх уяўленні аб архітэктуры былі цалкам матэрыяльнымі, зыходзілі з імкнення будаваць добра і выгадна, удала ўвасабляць прыватныя ці «заказныя» эстэтычныя погляды і найперш задавальняць патрабаванні заказчыка (застаецца актуальным і зараз, у пачатку XXI ст.). Дойліды імкнуліся да стварэння разнастайнасці без пераймальніцтва, бо класіку ўсведамлялі толькі як крыніцу прыгожага. Яны хутчэй пакланяліся ёй, чым прынялі як мастацкую сістэму. У выніку было даказана, што засвойванне класічнай спадчыны і творчая перапрацоўка яе ордэрнага арсенала невычарпальна, як і само мастацтва. І гэта яшчэ раз будзе прадэманстравана ў архітэктуры савецкага часу, у які творчая грамада адчула непамерныя глыбіні і гарызонты класікі.

4.6. Экзотыка і архаіка

Асвойваючы і творча перапрацоўваючы агульнавядомыя класічныя стылі дойліды-эклектыкі пачынаюць вышукваць у гісторыка-архітэктурнай спадчыне нешта малавядомае і малазнаёмае, архаічнае і экзатычнае, каб падаць яго на стракатую «ярмарку ганарыстасці».

Тэндэнцыя экзатызму і арыенталізму выразна вызначылася ў еўрапейскай архітэктуры яшчэ ў XVIII ст. (у мастацтве ракако) і знаходзілася ў рэчышчы мастацкай культуры рамантызму. У прыватнасці, у Англіі ў XIX ст. гэтыя дэкаратыўна-мастацкія плыні праявіліся ў зацікаўленасці архітэктурай Індыі. Адным з найбольш цікавых прыкладаў рэалізацыі гэтай тэндэнцыі ў пачатку XIX ст. з'яўляўся Каралеўскі павільён у Брайтане (1815 г.), выкананы Джонам Нэшам. Ад спарадычных праяў потым мода на экзатычную архітэктуру паступова ўзрастае, што было інспіравана спачатку Алжырскай вайной, потым Крымскай і, нарэшце рэшт, вайной у Кітаі; паўплывала і каланіяльная палітыка еўрапейскіх дзяржаў. Надзвычай папулярнымі становяцца ўсходнія архітэк-

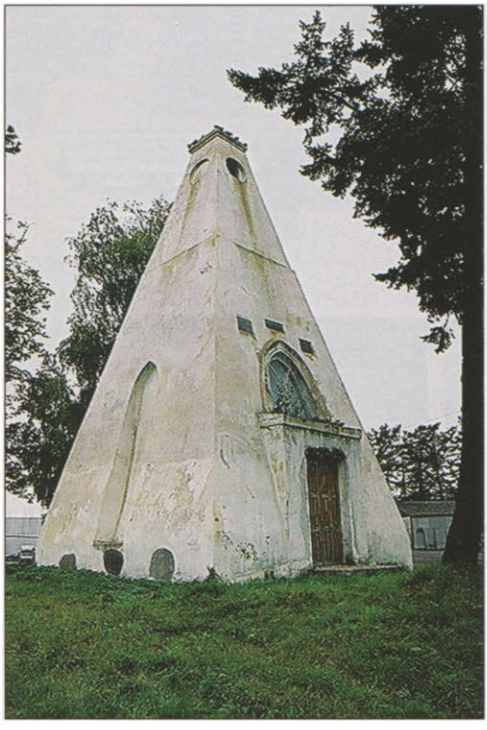


227. Грыфоны на жылым доме ў Мінску (пр. Незалежнасці, 17)

турныя матывы: маўрытанскія, кітайскія, індыйскія, егіпецкія і інш. Архітэктурную экзотыку сталі папулярызаваць такія выданні, як «Le Tour du Monde» (з 1863 г.), дзе месціліся ілюстрацыі твораў архітэктуры з усіх кантынентаў. Мастакі і архітэктары ажыццяўляюць творчыя вандроўкі на Усход, робяць архітэктурна-археалагічныя даследаванні і адкрыцці. Архітэктар-інжынер М. Е. Рамановіч у 1903 г. выдае двухтомны альбом-атлас па грамадзянскай архітэктуры, у якім папулярызуе ўзоры ўсходняй экзатычнай архітэктуры – ад пампейскай да будзійскай і кітайскай [13].

Мода на архітэктурную экзотыку цесна звязана з правядзеннем сусветных выставак, на якіх дзяржавы прадстаўлялі павільёны ў індыйскім, мараканскім, егіпецкім, аттаманскім, кітайскім і іншых экзатычных стылях. Сусветныя выстаўкі не абмяжоўваліся толькі папулярызацыяй экзатычнай геаграфічна аддаленай архітэктуры. На гэтых выстаўках адлюстроўвалася захапленне ўжо не толькі гісторыяй Еўропы, але і ўсяго свету. Сцвярджаецца культ музеяў, што таксама адбілася на музейна-археалагічнай трактоўцы шэрагу будынкаў. Так, галоўны павільён на Сусветнай выстаўцы 1867 г. у Парыжы быў запраектаваны як ратонда з жалеза і шкла, архітэктура якой сімвалічна адлюстроўвала ўвесь свет, таму збудаванне называлі «дэманстрацыяй гістарычнага ўсведамлення», «вежай чалавецтва», «апафеозам прагрэса», «Луўрам будучыні» – гэта быў погляд як на мінулае, так і на будучыню. Звяртаў на сябе ўвагу тэатральна-музейны характар тых выставак.

У пошуках неардынарных стылявых вырашэнняў дойліды спарадычна звяртаюцца да глыбіннай архітэктурнай гісторыі. Для пачатку XX ст. характэрна захапленне формамі *грэчаскай архаікі*, перш за ўсё пестумскай дорыкай. Рускі архітэктар Г. А. Басэ распрацоўвае праекты наўмысна асіметрычных «пампейскіх» віл («пампеянскі стыль»). На раннім этапе станаўлення майстры-мадэрністы аказаліся няздольнымі цалкам адмовіцца ад стыліза-



228. Капліца-пахавальня ў в. Манькаўшчына

цыі і падражальнасці, маральнага аўтарытэта традыцый. У афармленні параднага вестыбюля Польскага банка ў Брэсце над бакавымі камінамі размешчаны барэльефныя выявы крылатых грыфонаў (сфінксаў). Вуглавы балкон будынка Крэдытнага таварыства ў Магілёве «падтрымліваюць» скульптуры атлантаў. «Археалагічная дакладнасць» грэчаскіх форм становіцца асабліва папулярнай у еўрапейскім музейным будаўніцтве другой паловы XIX ст.

У Беларусі для стварэння мемарыяльных збудаванняў звяртаюцца да егіпецкіх пірамід (Узда, Манькаўшчына). Творы мемарыяльнай архітэктуры ў зменшаным маштабе нагадваюць геаметрызаваныя манументы ў Гізе; архаічны выгляд ім надае натуральная бутавая муроўка, адсутнасць праёмаў (акрамя ўваходнага прыямка). Надмагільныя пірамідальныя абеліскі ўзводзяцца на могілках па вул. Антонава ў Гродне. А расіяне ўзводзяць на сядзібныя фасады егіпецкія карыятыды (сядзіба Мяшчэрскае ў Падмаскоўі).

Назіраецца зацікаўленасць маляўнічым маўрытанскім стылем, які адлюстроўваў мастацтва арабскіх захопнікаў (маўраў), якія насялялі Іспанію да XV ст. Асабліва эстэтаў уражваў палац Альгамбра непадалёку ад Гранады (XIII–XIV стст.). Маўрытанскі стыль набыў папулярнасць у архітэктуры павільёнаў сусветных выставак Парыжа. У парку замка Ліндэрхоф у Баварыі размясціўся Маўрытанскі павільён з пазалочаным купалам і чатырма вуглавымі мінарэтамі, створаны бярлінскім архітэктарам Дзібігам для Сусветнай выстаўкі ў Парыжы ў 1867 г. У маўрытанскім стылі з элементамі класіцызму ў сярэдзіне XIX ст. трактуецца архітэктура Губернатарскага палаца і Дваранскага збору ў Казані. Але найбольш уражлівы твор у іспана-маўрытанскім стылі быў узведзены ў 1894–1899 гг. у Маскве на Уздвіжанке (№ 16) архітэктарам В. А. Мазырыным – дом купца В. Марозава, які вандруючы па Партугаліі быў усхваляваны архітэктурай сярэдневяковага замка ў Сінтры. У гэтым будынку вычварна перапляліся матывы маўрытанскай, іспанскай, партугальскай архітэктуры. Урачысты ўваход фланкіруюць цыліндрычныя крапасныя вежы-мінарэты з папярочным балконам, упрыгожаныя вытанчана-мудра-

гелістым мураваным узароччам ва ўсходнім стылі. Сустракаецца маўрытанскі стыль у курортных павільённых, пераважна драўляных пабудовах. Характэрны ў гэтых адносінах павільён над крыніцай Магдалены ў Шчаўніцах у Польшчы. У маўрытанскім стылі ў Львове архітэктар К. Маклоўскі ўзвёў яўрэйскі шпіталь (1860-я гг.).

Асабліва папулярна ўсходняя архітэктурная экзотыка на ўсялякіх міжнародных выстаўках. Так, у кітайска-японскім духу выконваецца Імператарскі павільён на Сусветнай выстаўцы 1867 г. у Парыжы, павільён фірмы «К. Рудскі і К°» на прамыслова-сельскагаспадарчай выстаўцы 1885 г. у Варшаве. Англійскі архітэктар Э. Поўпел узводзіць і раіць для шырокай рэалізацыі праект загараднага дома ў кітайскім стылі. Людзвіг II Баварскі планаваў узвядзенне кітайскага палаца ў Ціролі, які павінен быў стаць копіяй пякінскага Імператарскага палаца. У пачатку XX ст. распаўсюджваюцца архітэктурныя альбомы з праектамі загарадных віл усходняга пагаднага выгляду. Вядомы дом А. Перлава на Мясніцкай у Маскве («Чайны домік», арх. Р. І. Клейн, 1893 г.) – забаўная кітайская бутафорыя – сваім дэкорам павінен быў падкрэсліць сацыяльны статус і прэстыж купца-чаягандляра.

4.7. Мадэрн

Адыходзячае ў гісторыю XIX ст. так і не стварыла ўласнага эпахальнага архітэктурна-мастацкага стылю, пакінуўшы ў спадчыну XX ст. калейдаскапічную, складаную і супярэчлівую архітэктурна-будаўнічую культуру. Дойлідства 1890–1910-х гг. з ёй ужо не атаясамліваецца, таму што з'яўляецца якасна новым, больш высокім этапам развіцця новай архітэктурнай сістэмы XX ст. На мяжы XIX–XX стст. прагрэсіўныя дойліды паўсталі перад дылемай – спадчына ці наватарства? У рэшце рэшт яны сталі ўсведамляць, што прынцып эклектызму «чаго жадаеце» ў дойлідстве безнадзейна састарэў. Усё часцей выказваецца негатыўнае меркаванне аб «нафталінным» гістарызме і эклектызме, крытыкуюцца пераймальнасць, кампілятывізм, супярэчлівасць сучаснай функцыі і канструкцыі з аплікацыйнай дэкаратыўнай вопраткай. К канцу XIX ст. быў відавочны крызіс эклектыкі, усё болей высвятляецца яе неадпаведнасць патрабаванням часу, які вызначыў новыя тыпы будынкаў, якія не патрабавалі пышнай дэкаратыўнай «вопраткі», новыя будаўнічыя матэрыялы і канструкцыі. Гэта абумовіла пошук новай сучаснай архітэктурнай мовы, які вызначыўся стылем мадэрн. Дойліды-авангардысты імкнуліся да ўсеагульнага абнаўлення і эстэтычнага пераўтварэння асяроддзя, да пошуку нетрадыцыйных сродкаў выразнасці, да арганічнай цэласнасці збудаванняў – унутранага адзінства функцыі і вобраза.

Паспеўшы к канцу XIX ст. канфлікт паміж эклектычнай стылізатарскай архітэктурай і патрабаван-

нямі часу і жыцця стаў відавочным, адбываецца рэзкі пералом у поглядзе на мастацкую творчасць. У нейкім сэнсе аванцюрыстычныя будаўнікі-наватары разам з прадстаўнікамі выяўленчага мастацтва (абстракцыяністамі, кубістамі, сюрэалістамі і інш.) абвясцілі гісторыю мёртвай, а яе рэлікты гібельнымі. На новым этапе развіцця дойлідства яго творцы канцэнтруюцца не столькі на формах, сродках і нормах архітэктурнага мастацтва, колькі на яго мэтах і сэнсе. Дойліды, якія асэнсавалі антыэстэтычнасць і некарэктнасць фальсіфікацыі архітэктурнага мінулага, ажыццяўляюць пошук новага мастацкага стылю, арыгінальнага і рацыянальна-лагічнага, здольнага аднавіць парушанае адзінства класічнай трыяды Вітрувія «карысць, трываласць, прыгажосць». Дойлідаў-авангардыстаў перастае цікавіць мінуўшчына; стомленыя ад выкарыстання «нясвежага» гістарычнага матэрыялу, яны радыкальна адмаўляюцца ад рэчы свайго нядаўняга захаплення: «Аджыўшыя густы даўно мінулых эпох уладай прадпісвалі сваім далёкім нашчадкам працаваць у нязручным кабінеце стылю адраджэння і праводзіць ранішні час у вычварным будуары стылю ракако» [14]. Свае позіркі яны накіроўваюць у будучыню, іх творчая сутнасць жадае навацый, незвычайнасці, адкрыцця «ноу-хау». Гэта было своеасаблівай культурнай рэвалюцыяй, паўстаннем у мастацтве. Не выпадкова рэвалюцыйны час яшчэ доўга будзе выкарыстоўваць навацыі мадэрністаў, футурыстаў і авангардыстаў. Новы эстэтызіраваны стыль супрацьпастаўляў сябе рэстаўратарскаму гістарызму, з'яўляўся прынцыпова новым стылявым напрамкам архітэктуры, заснаваным на буржуазным рацыяналізме і прагматызме, дыялектычным адзінстве карыснага і прыгожага, што ўвасобілася ў мастацкім асэнсаванні утылітарна-канструкцыйных элементаў будынка. Архітэктары-наватары, «зразумеўшы, што класічнае дойлідства аджыла свой век, прыйшлі да асэнсавання неабходнасці паставіць у мастацтве на першае месца праўду, гэта значыць глядзець на знешняе як на ўвасабленне ўнутранага зместу, патрабаваць поўнай адпаведнасці паміж формай, матэрыялам і канструкцыяй» [15]. Творцы новых архітэктурных манументаў імкнуцца абстрагіравацца ад вядомых у спадчыне мінулага рэмінісцэнцый, ажыццяўляючы пошук мастацкага вобраза новымі выразнымі сродкамі. У 1918 г. ідэйна-мастацкая праграма мадэрністаў сальецца з пафасам рэвалюцыйнага пераўтварэння грамадства: «Узарваць, разбурыць, сцерці з твара зямлі старыя мастацкія формы...». Аднак, верагодна, тады яны яшчэ не асэнсоўвалі, што імкненне да пошуку сучаснай архітэктурнай мовы было падрыхтавана і прадвызначана рацыяналістычнымі тэндэнцыямі архітэктуры эклектыкі – менавіта ў яе нетрах мадэрністы рабілі першыя спробы новага формаўтварэння праз стылізацыю гістарычных стыляў. І хаця новая мастацка-стылявая плынь рэзка супрацьстаяла папярэдняму эклектызму, аднак часткова запазычвала з яго арсенала некаторыя формы і прыёмы, не змагла адмовіцца ад папярэдняй ар-

хітэктурнай творчасці эклектызму. Менавіта афарміцельскі эклектызм з яго «свабодай выбару» аказаў значны ўплыў на станаўленне цэласнага, але сілкуючагася з самых разнастайных вытокаў стылю мадэрн, які абвясціў сваім лозунгам «Кожнаму часу – сваё мастацтва, кожнаму мастацтву – свая свабода».

«Прыгавор» гістарычнаму рэтраспектывізму быў вынесены на другім з'ездзе рускіх дойлідаў у Маскве (люты 1895 г.): «Ніколі дойлідства так мала не клапацілася аб адпаведнасці паміж зместам, ідэяй... будынка і яго вонкавым выяўленнем, формай. У творчасці дойлідаў пануе архітэктурны маскарад і безмястоўная эклектыка...» [16]. З гэтага часу мадэрн пачынае лічыць сваю гісторыю, хаця яго характэрныя прыкметы прасочваліся яшчэ з 1870-х гг. Новы стыль за два дзесяцігоддзі мяжы XIX–XX стст. хутка ахапіў усе еўрапейскія краіны, у тым ліку і Расійскую імперыю, дзе яго станаўленне прыпадае на 1896–1905 гг. [17]. Ініцыятарамі стылю мадэрн у Англіі выступілі архітэктары Ч. Р. Макінтош і Ч. Холдэн. Стваральнікамі новай венскай архітэктурнай школы сэцэсіёна былі выдатныя аўстрыйскія дойліды О. Вагнер, Ю. М. Ольбрых, Ю. Хофман. Стыль мадэрн з'яўляецца ў архітэктуры Будапешта (Музей прыкладнога мастацтва, арх. Э. Лэхнер, 1893–1896 гг.). Надзвычайнай папулярнасцю карыстаецца твор нямецкага архітэктара Э. Мендэльсана «Вежа Эйнштэйна» ў Патсдаме (1920–1921 гг.).

Пераход мастацкай творчасці на пазіцыі новага стылю, як і ва ўсіх папярэдніх этапных з'явах архітэктуры, быў абумоўлены аб'ектыўнай гістарычнай неабходнасцю. Рэвалюцыйная архітэктура мадэрна развівалася пад моцным уздзеяннем сацыяльна-эканамічных фактараў, уплывам законаў капіталістычнага рынку з яго жорсткай канкурэнцыяй. Буржуазія як пануючы клас імкнулася да самавызначэння ўжо не толькі ў эканамічнай сферы, але і ў культуры, жадала наглядна прадэманстраваць сацыяльнае верхавенства праз уражальную мастацкую выразнасць (выкананне будынка ў стылі мадэрн вызначалася значнай дарагоўляй). Адмовіўшыся ад эклектычнай рамантызаванай архітэктуры арыстакраціі, буржуазія робіць заказ на ўласны архітэктурны стыль, адпаведны ўласнаму «стылю жыцця». Ва ўмовах капіталістычнага рынку да эстэтычнай катэгорыі адносяцца як да значнай эканамічнай каштоўнасці, своеасаблівай «валюты».

І такім чынам праз мастацтва буржуазія дэкларуе сваю поўную перамогу над феадальнай культурай. Аформіўшаяся ў дзяржаўны клас буржуазія адчувала неабходнасць ва ўласным архітэктурным стылі, таму што ёй ужо не было патрэбы апранацца ў арыстакратычную «вопратку» эклектыкі. К канцу XIX ст. у свядомасці класа буржуазіі, які ўмацаваўся, надыходзіць рашучы пералом у адносінах да аджыўшых асноў феадальна-дваранскай культуры: «Усюды, дзе яна дасягала панавання, буржуазія разбурала ўсё феадальнае, патрыярхальнае, ідылічныя адносіны. Бязлітасна разарвала яна стракатыя феадальныя ніткі, якія звязвалі чалавека з яго

спадчыннымі ўладарамі, і не пакінула паміж людзьмі ніякай сувязі, акрамя голага інтарэсу, бессардэчнай гатоўкі» [18].

Значна ўзрастае рэкламная значнасць архітэктуры, якая толькі ёй уласцівымі сродкамі мастацкай выразнасці, дзёрска наватарскімі формамі была заклікана ўдзельнічаць у бескампраміснай барацьбе за кліента, пакупніка, пастаяльца і інш. Таму ў знешнім вобліке будынка патрабавалася адлюстраваць ступень канкурэнтаздольнасці прадпрымальніка, фінансіста, уладара (дом Рабушынскага ў Маскве, арх. Ф. В. Шэхтэль, 1900–1902 гг.). На ўсталяванне мадэрна найважнейшы ўплыў аказалі законы капіталістычнага рынку, густы заказчыкаў, якія імкнуліся да бачнага ўвасаблення ў архітэктуры будынкаў свайго багацця ці фінансавай стабільнасці. З'яўляецца паняцце «купецкі мадэрн» (Елісееўскі магазін у Маскве, арх. Г. В. Бараноўскі, 1903–1907 гг.).

Філасофскай і тэарэтычнай асновай мадэрна стала ідэйная утопія гарманізіраваць і гуманізіраваць жыццё грамадства шляхам эстэтычнага ўдасканальвання асяроддзя. Прыхільнікі новай эстэтыкі шчыра верылі ў пераўтваральную, асвяжальную сілу мадэрна, які ўздзейнічаў на эмоцыі і свядомасць чалавека сваімі творамі. Сфера эстэтычнага лічыцца адзінай магчымасцю рэалізацыі творчай энергіі, нічым не стрыманай індывідуальнай фантазіі мастака-дойліда. Асоба ўяўляецца адзінай крыніцай формаўтварэння, эстэтычных імпульсаў, стваральнікам паэтычных твораў дойлідства. Мадэрністы ўпэўнены, што «залог мастацтва ляжыць у свабодзе выкарыстання індывідуальных сіл» [19]. У сваёй бескампраміснай барацьбе з догмамі і нарматыўнасцю акадэмізму ў мастацтве мадэрністы, у канечным ліку, сцвярджалі індывідуалізм і крайні творчы суб'ектывізм. Мастацкі нігілізм нараджаў дэкаратыўна-індывідуалістычныя тэндэнцыі больш абвострана, чым у эклектызме. Вось як выказвае мастацкае крэда прадстаўнікоў новай архітэктуры часопіс «Московский архитектурный мир»: «Формы, якія зноў ствараюцца, павінны ў кожным асобным выпадку адпавядаць індывідуальным густам, звычкам і спосабу жыцця заказчыка: у гэтай адпаведнасці і заключаецца ўся унутраная магутнасць новага напрамку, які непарыўна звязывае форму з навакольнай рэчаіснасцю» [20]. Аналагічны пастулат выводзіць карэспандэнт часопіса «Архитектурный музей»: «Адзінай меркай годнасці мастацкага твора з'яўляецца толькі індывідуальнае пачуцце яго творцы-стваральніка і што гэта пачуцце пакажа мастаку сапраўдны шлях і дасць заўсёды пабудовы, якія задаволяць патрабаванні архітэктурнай логікі» [21].

Сапраўды, гэта быў час яркіх творчых індывідуальнасцей, якія адстойвалі за сабой манапольнае права на наватарства ў архітэктуры. Уяўленне аб элітарнасці мастацкай творчасці, высокай місіі сваёй прафесіі заахвочвала дойлідаў узносіцца над масамі. Абавязковай для элітнага дойліда з'яўляецца асобна вызначаная індывідуальная творчая канцэпцыя. Прадстаўнікі новага стылявога напрамку, адкінуўшы ўсялякія, нават асацыятыўныя су-

вязі з архітэктурнай мінуўшчынай, і павінныя пастаянна знаходзіцца ў творчым пошуку новага формаўтварэння, з'яўляліся выключна творчымі індывідуальнасцямі з асабістым почыркам. Пры ўсёй суб'ектыўнасці творчага працэсу стыль патрабаваў ад дойлідаў выключна высокага выканаўчага ўзроўню.

Вызначэнне «style modern» спрадвеку выкарыстоўвалася ў адносінах да ўсялякай новай архітэктуры – готыкі, барока, класіцызму і інш. Напрыклад, Джорджа Вазары выкарыстоўваў яго яшчэ ў XVI ст. для ацэнкі архітэктуры маньерызму. Тэрмін «мадэрн», як вызначэнне канкрэтнага мастацка-стылявога напрамку ў архітэктуры мяжы XIX–XX стст., быў уведзены ў мастацтвазнаўчы лексікон у пачатку XX ст., але ўпарта не прымаўся савецкімі даследчыкамі амаль да канца 1950-х гг. [22]. Мастацтвазнаўца Н. Ф. Хамуцецкі ў 1940-я гг. абураўся: «Чамусьці тэрмін «мадэрн» для многіх нашых гісторыкаў архітэктуры і сучасных архітэктараў з'яўляецца тым жупелам, якім узмоцнена «страшаць», у асаблівасці маладых архітэктараў, пазбаўляючы іх тым самым правільнага крытычнага падыходу да вывучэння архітэктуры канца XIX ст.» [23]. У асобных краінах стыль набыў уласнае вызначэнне: у Францыі «Фларэаль» (квітнеючы), у Бельгіі «Ар-Нуво» (новае мастацтва), у Германіі «югендстыль» (юны стыль), у Англіі і Аўстрыі «сэцэсіён» (адыход, размежаванне), у Італіі «Ліберці» (свабода), у Іспаніі «мадэрнізмо», у Кракаве «млода польска». У Расіі замацаваўся тэрмін «мадэрн» (сучасны, самы новы).

Авангардны мадэрн (сэцэсіён) выліўся ў новы стыль, заснаваны на непрыманні гістарычнага рэтраспектывізму. Творцы новых архітэктурных форм павінны былі адмовіцца ад эмпірычнага вопыту гісторыі архітэктуры, пастулатаў Альберці, яны шукаюць адпаведнасць архітэктурнай формы тыпу і канструкцыі збудавання і новыя сродкі мастацкай выразнасці, ажыццяўляюць мэтанакіраваны пошук новай архітэктурнай мовы. У выніку творчых пошукаў ствараецца новая сістэма мастацкіх, канструкцыйных і тыпалагічных прыкмет новага стылю. Для яго прадстаўнікоў уласціва інтуітыўна-эмацыянальная трактоўка архітэктурнага вобраза, пластычнае яго формаўтварэнне, цяга да арыгінальнасці, пластычнай экспрэсіі і дынаміцы, рэалізацыі вытанчаных парываў уяўлення. Мадэрн лазунгіруе сваім асноўным прынцыпам – адлюстраванне асаблівасцей сучаснасці ў адэкватных нетрадыцыйных стылявых формах. І нягледзячы на тое, што функцыянальна-канструкцыйная аснова пануе ў новай архітэктуры, функцыя прыгожага для мадэрна застаецца вельмі значнай. Адсюль – высоўванне на першы план фармальна-стылістычных задач, актывізацыя суб'ектыўна-лірычнага пачатку. Мадэрн характарызуецца дынамічнай раўнавагай рацыянальнага і інтуітыўнага, мэтазгоднага і эмацыянальнага. У мадэрне магчымы і прымат функцыі і канструкцыі, і прымат формы, і ўзаемапранікненне гэтых раўнапраўных бакоў. Паляризацыя гэтых якасцей выклікала два прынцыпова адметных напрамкі

мадэрна – «новы стыль» (рамантычны, сімвалістычны напрамак) і «рацыяналізм» (функцыяналізм, канструктывізм), якія знаходзіліся ў вядомых супярэчнасцях, але існавалі побач, ствараючы багатую мастацкую палітру архітэктурнай творчасці.

Стыль мадэрн ужо ў сваім раннім праяўленні набыў касмапалітычны характар, архітэктура часткова страчвае нацыянальную адметнасць, своеасаблівасць. Яе нівеліроўка абумоўлівалася і тым, што многія будынкі ажыццяўляліся па адкрытым міжнародным конкурсам. Вось як адзначаюць гэты працэс сучаснікі: «У наступным, калі гэта цывілізацыя (еўрапейская. – *А. К.*) паспела скласціся цалкам і дастаткова памацнець, мы сталі пераймаць у Еўропы выпрацаваныя ёй формы духоўнага і матэрыяльнага жыцця, і вось зараз застаецца ўжо толькі прыстасоўваць іх да нашага ўласнага складу» [24]. Уваходзячы ў XX ст. значнае кола архітэктараў безаглядна пераходзіць на пазіцыі мастацкага наватарства і абураецца: «Так няўжо ж нам, рускім, якія так мала стварылі да гэтай пары ў архітэктуры, адмаўляць тое новае, тое жывое, што даруе нам Захад, і клеймаваць яго назвай выраджэння, гэта значыць «дэкаданса»?» [25]. Уплыў венскай вагнераўскай школы адбіўся на афарбоўцы пецярбургскага і маскоўскага мадэрна, што прасочваецца ў творчасці Ф. В. Шэхтэля ў Маскве. Як бясспрэчны ўзор «чыстага» мадэрна ўспрымаецца лепшы твор венскага дойліда Хофмана дом банкіра А. Стаклё ў Брюсэлі (1905–1911 гг.).

Шырокую папулярнасць мадэрн набывае ў Расійскай імперыі дзякуючы разгорнутай заходнееўрапейскай архітэктурна-публіцыстычнай інтэрвенцыі: «Атрымоўваючы замежныя часопісы, было цяжка не падпарадкавацца спакусе выкарыстаць новыя заходнія ўзоры» [26]. Папулярнасці новай архітэктуры немала садзейнічала тыражыраванне ілюстраванымі часопісамі ўзорных праектаў [27]. Уражаны дасягненнямі Аўстрыі ў галіне новага стылю, ананімны аўтар у салідным часопісе «Зодчий» адзначае, што «амаль усе яе мастацкія часопісы, якія могуць служыць меркай мастацкага развіцця краіны, напоўнены цяпер творамі новага духу, прычым амаль у кожным з іх бачна старанне стварыць нешта новае, самастойнае, не падобнае да другіх» [28]. Вялікую цікавасць у архітэктараў выклікала выданне «Moderne willen», якое змясціла каля 50 лепшых конкурсных праектаў дач у «style moderne». Папулярны нямецкі часопіс «Architektonische Rundschau» у апошнім нумары за першы год XX ст. радыкальна мяняе сваю эстэтычную канцэпцыю і абяцае сваім падпісчыкам друкаваць творы менавіта новага стылю [29]. Рэдакцыя часопіса «Berliner Architekturzeit» увогуле бесцырымонна дасылае архітэктарам Расіі яго нумары з разлікам на далейшую падпіску на яго. Дванаццацю серыямі выдаюцца вядомыя і смелыя па сваёй фантазіі архітэктурныя эскізы прадцечы стылю ў Германіі Ота Рыта [30]. З першых год XX ст. новы стыль адстойвае і рускі спецыялізаваны часопіс «Зодчий». Разам з іншымі сталічнымі выданнямі ён аказвае значны ўплыў на архітэктуру ўсіх рэгіёнаў імперыі. З'яўляецца мно-

ства артыкулаў супраць традыцыяналізму ва ўсіх відах мастацтва, што адыграла нямалую ролю ў распаўсюджванні новых ідэй.

Лепшыя творы мадэрна становяцца агульнавядомымі і дзякуючы шматлікім міжнародным выстаўкам, у тым ліку ў Пецярбургу і Маскве. Асабліва важка жыццяздольнасць і эстэтычныя годнасці новага стылю былі прадэманстраваны ў шэрагу міжнародных выставак у Парыжы (1895 г.), Дортмундзе (1901 г.), Дрэздэне (1906 г.), Мюнхене (1908 г.), Бруселі і інш. Яны адыгралі важную ролю ва ўсталяванні новых эстэтычных поглядаў, служылі ўзорамі і натхніцелямі новага будаўніцтва, таму што асабліва бачна ўвасаблялі ў крышталізаваным выглядзе тыя эстэтычныя ідэалы, якія ў большасці архітэктараў яшчэ толькі вымалёўваліся. Акрамя таго, міжнародныя і нацыянальныя выстаўкі былі выкліканы да жыцця неабходнасцю пашырэння камерцыйнай інфармацыі ў напрамках будаўніцтва. Адзінству архітэктурнай эліты Расіі, правядзенню ў жыццё новай радыкальнай эстэтычнай канцэпцыі ў значнай меры садзейнічаў шэраг агульнарасійскіх архітэктурных форумаў з 1892 па 1913 г., некаторыя ўстаноўкі творчага аб'яднання «Мір мастацтва». Сцвярджэнню новай архітэктуры садзейнічала кансалідацыя архітэктараў, мастакоў, дызайнераў у творчыя саюзы, калоніі, кружкі, аб'яднанні, студыі, што з'явілася агульнаеўрапейскай тэндэнцыяй у культурным жыцці мяжы стагоддзяў. У Заходняй Еўропе «моду» дыктуюць «Нямецкія майстэрні», «Вэркбунд» і «Веймерская школа прыкладнога мастацтва» ў Германіі, «Рух мастацтва і рамяства» ў Англіі, група «Свабоднае мастацтва» ў Бельгіі і інш. Унутраная і міжнародная манапалізацыя капіталу, пашырэнне арэны прадпрымальніцтва на міравыя рынкі – усё гэта абумовіла хуткае асваенне агульнаеўрапейскіх архітэктурна-будаўнічых дасягненняў, усталяванне ў архітэктуры цесных міжнародных сувязяў, запазычанне мастацкіх прынцыпаў і асобных архітэктурных рашэнняў і форм.

За кароткі час касмапалітычны стыль мадэрн, набраўшы моц і ўплыў у авангардысцкіх мастацкіх студыях і салонах Заходняй Еўропы, хутка асіміляваўся камерцыйнай архітэктурай Расійскай імперыі, у склад якой уваходзіла і Беларусь. Уплыў нямецкага мадэрна на мясцовае мастацтва адзначаецца і ў публікацыях пачатку XX ст. Так, часопіс «Kwartalnik litewski» канстатуе: «Безумоўна можна сцвярджаць, што рух да стварэння мастацкіх форм усяго нашага прыкладнога мастацтва... найбольш глыбока пусціў карані ў Германіі... Не выклікае ніякага сумнення, што будаўніцтва, мэбля, ткацтва і дэкаратыўнае мастацтва Германіі 20 ст., больш чым у другіх краінах, нясе на сябе выразны адбітак так званага стылю мадэрнісцкага» [31]. Прыкметна, што мастацкае афармленне самога часопіса ў 1910-я гг. выконваецца ў стылі мадэрн [32]. Але асноўным законадаўцам стылю для Беларусі з'яўляліся Масква і «паўночны мадэрн» Санкт-Пецярбурга.

Агульнаеўрапейскае рэчышча стылю мадэрн вызначалася і інтэр-

нацыянальным характарам мастацкай адукацыі і архітэктурнай практыкі. Гэтаму садзейнічала навучэнне архітэктараў у адзіных цэнтрах, галоўным чынам у Маскве і Санкт-Пецярбургу. Выхаванцамі Пецярбургскай Акадэміі мастацтваў з'яўляліся выдатныя польскія архітэктары С. Шылер, Я. Хенрых, Н. Талвінскі, на творчасць якіх моцны ўплыў аказвае выпускнік той жа акадэміі, адзін з лідэраў стылю ў Маскве Ф. В. Шэхтэль [33]. Цэнтрам архітэктурнай думкі становіцца Кракаў з яго Акадэміяй мастацтваў. Практыкуецца навучанне ў Германіі, Аўстрыі, Францыі, Швейцарыі [34]. Вядомы польскі архітэктар Т. Талоўскі (1857–1910) атрымлівае адукацыю ў Вене [35]. У 1897 г. атрыманы дазвол на адкрыццё Політэхнічнага інстытута ў Варшаве, будынак якога ўзводзіцца па праекту варшаўскага архітэктара С. Шылера ў 1899–1901 гг. Інстытут становіцца буйной кузняй дойлідаў-інжынераў. Напрыклад, выхаванец гэтай установы, у наступным вядомы архітэктар Г. М. Людзвіг (1893–1973), пакладае гэты стыль ў аснову шэрагу сваіх першых курсавых праектаў і плённа працуе ў Расіі [36].

Разглядаючы гэты перыяд развіцця прафесійнага архітэктурнага мастацтва Беларусі належыць прызнаць, што яно пераважна было польскім і рускім ў сілу своеасаблівага іх полюснага супрацьстаяння і завуаліраванай барацьбы дзвюх культур за нацыянальныя прыярытэты [37]. Уплыў рускай і польскай школ мадэрна на архітэктуру Беларусі бясспрэчны. Рысы мадэрна праявіліся ў творчасці такіх беларускіх мастакоў, як Ф. Рушчыц, А. А. Маневіч [38]. Свежы, унутрана прадыктаваны стыль дэманструюць дойліды, якія тварылі на Беларусі, – О. Краснапольскі, С. Д. Шабунеўскі, У. В. Шэрвуд, В. Ф. Маас, Г. О. Глазер, пецярбургскія дойліды К. К. Тарасаў і Р. Р. Марфельд (аўтар будынка тэхналагічнага інстытута ў Томску, 1900 г.). Эпізадычны ўдзел у архітэктурнай практыцы Беларусі пецярбургскіх і маскоўскіх дойлідаў садзейнічаў пранікненню сюды архітэктуры мадэрна.

Асэнсаванню неабходнасці вырашальных навацый у архітэктуры актыўна садзейнічалі бурна нарастаючыя тэмпы тэхнічнага прагрэса, укараненне ў будаўніцтва новых тэхналогій. Гэтаму спрыяла больш шырокае выкарыстанне прагрэсіўных будаўнічых матэрыялаў, і перш за ўсё жалезабетону і металаканструкцый. У 1902 г. жалезабетон выкарыстаў У. Марконі пры будаўніцтве ў Варшаве гатэля «Брыстоль» і архітэктар Е. Гольдберг у 1906 г. у будынку Гандлёвай школы. У 1903–1906 гг. ужо ў шырокім маштабе жалезабетонныя канструкцыі выкарыстоўваюць ў перабудове Кракаўскага тэатра Т. Стрыеньскі і Ф. Манчынскі [39]. У 1906 г. на Беларусі першыя буйныя бетонныя пабудовы ўзводзяцца ў Мінску ў 1913 г. на чыгуначнай станцыі «Мінск», у будынку вузлавой бальніцы выкарыстаны ўпершыню «пустацелыя» жалезабетонныя міжпавярховыя перакрыцці, якія ў выніку гэтага выпрабавання «далі цалкам задавальняючыя вынікі» [40].

Практычна неабмежаваныя канструкцыйныя магчымасці аказвалі

моцнае ўздзеянне на творчае ўсведамленне дойлідаў-мадэрністаў і інжынераў-будаўнікоў. Пошукі і канструкцыйныя распрацоўкі апошніх стымулявалі архітэктараў на стварэнне новай архітэктурна-мастацкай вобразнасці, новае разуменне архітэктурнай пластыкі і прасторы. У сувязі з павелічэннем ролі тэхнічных ведаў у архітэктуры ўводзіцца новая спецыяльнасць «грамадзянскі інжынер». Яе прадстаўнікі (напрыклад, Б. П. Астравумаў) узводзяць манументальныя будынкі на сучасным тэхнічным узроўні. Галоўным архітэктарам упраўлення Маскоўска-Брэсцкай чыгункі ў той час з'яўляўся грамадзянскі інжынер І. І. Струкаў, які працаваў і на тэрыторыі Беларусі.

Было б памылковым сцвярджаць, што новы стыль архітэктуры быў цалкам абумоўлены банальнай модай, хаця яе роля была не апошняй. Менавіта яна садзейнічала актывізацыі пошуку новага стылю. Яе непастаянствам у некаторым сэнсе тлумачыцца і скарацечнасць стылю мадэрн. Супраць такіх адносін да гэтага стылю выступаў і адзін з яго натхніцеляў Анры Ван-дэ-Вельдэ: «Памылкова, што адраджэнне сучаснага прыкладнога мастацтва абумоўлена модай, як гэта сцвярджалі варожа настроеныя крытыкі і мастацтвазнаўцы» [41]. Пры ўсёй нарачытай манернасці, экстравагантнасці і выклікальным нонканфармізме мастацкая з'ява мадэрна стала ўвасабленнем больш глыбокіх працэсаў у грамадстве, чым амбіцыёзнае самавыяўленне буржуазнай эліты.

Адрозненне мадэрна ад эклектыкі і гістарызму – у прынцыпова адметных асновах формаўтварэння. Ключавой стала праблема індывідуалізаванай выразнасці – мадэрнісцкі будынак прэтэндуе на выключнасць, знешні эфект дасягаецца любымі сродкамі. Прынцыпы новай архітэктуры, якіх найбольш прытрымліваюцца, – комплекснае вырашэнне архітэктурна-планіровачных і дэкаратыўных задач, нарачытая адвольна-асіметрычная кампаноўка аб'ёмаў і іх элементаў, адвольнае чаргаванне аконных праёмаў і стромкіх дахаў, адказ ад нерасчлянёнага блока будынка. Пры гэтым у яго геаметрыю актыўна ўводзяцца абцякаемыя формы, плаўна намаляваныя лініі. Часам у творах мадэрна парушаецца артыкуляцыя форм, што прыводзіць да атэктанічнасці архітэктурнага вобраза – камуфліраванне апорных канструкцый, нясучых бэлек і перамычак пластычнай «цякучай» формай, ігнараванне павярховых чляненняў і інш. Асабліва пашырана крывізна праёмаў, якія набываюць малюнак эліпса, авала, трапецыі. Часта выкарыстоўваюцца гібкія лініі верхняга абрэза фасада, ускладненне сілуэта выпуклымі вежамі, эркерамі, фігурнымі шчытамі, якія быццам вырастаюць з цела будынка. Паверхня фасада аплятаецца мудрагелістымі арнаментамі, матывы якіх запазычаны з міру прыроды (лілеі, касачы, архідэі); аддаецца перавага гібкім, пластычным фларальным матывам (сплеценыя сцеблі, цякучыя струі вады, спрутавыя шчупальцы, «удары бізуна» і інш.). Аблюбаваны дэкаратыўна-скульптурны матыў – маскароны з выявай жаночай галавы. Каляровая гама мадэрнісцкага

інтэр'ера аперыруе мягкімі пастэльна-бледнымі разбеленымі танамі: серабрыста-шэры, бледна-зялёны, ружовы, блакітны. Відавочна, што лідэрамі архітэктурнага працэсу становяцца майстры з абвостраным пачуццем формы, лініі, пластыкі, сілуэта і каларыта, пазбаўленыя зашоранасці ў формаўтварэнні, больш здольныя карыстацца лекалам, чым лінейкай і цыркулем, таму што архітэктуру не кампануюць, а малююць, як у перыяд ракако.

Заслуга мадэрна ў пашырэнні каляровай палітры архітэктуры, у смелым выкарыстанні актыўных фарбаў, паліванай керамікі, смальты, каляровых вітражоў. Своеасаблівы стылявы адбітак у вобраз будынкаў уносіць графічная пластыка металічнага ўбрання. Гэта літыя ці каваныя рашоткі балконаў, металічныя навісі-парасоны над пад'ездамі на ўзорных кранштэйнах, флюгеры, выкананыя з прасечанага жалеза грабяні на вільчыках дахаў, дымнікі, вадасцёкі. Іх характэрная прамалёўка ўзмацняе ілюзію руху формы ці плоскасці. Мадэрністы вялікую стаўку робяць на элементы субархітэктуры, іх дызайнерскай распрацоўцы. Плённыя і ўдалыя мастацка-арнаментальныя знаходкі стыль вызначыў у керамічнай мастацкай вытворчасці, шырока разгорнутай у гарадах Беларусі на мяжы вякоў (завод Лісоўскага ў Віцебску).

Неабходнасць пошуку вырашальных навацый у архітэктуры прымушала дойлідаў звяртацца да іншых жанраў мастацтва. Спецыфічныя формы і прыёмы, выпрацаваныя адным жанрам мастацтва, пераносяцца на архітэктуру. Натхніцелямі для прыхільнікаў архітэктурнага авангардызму служылі творы жывапісу і графікі (перавага контура над святлоценям) і эксперыменты дэкаратыўна-прыкладнога мастацтва. Удзел вядомых мастакоў-жывапісцаў у стварэнні архітэктурных праектаў становіцца звычайным. Да і сама прафесія дойліда становіцца поліжанравай; многія дойліды з'яўляліся і выдатнымі рысавальшчыкамі, мастакамі, графікамі, што яскрава адбілася на архітэктуры гэтага часу. Таму пошукі новых сродкаў выразнасці, якія вяліся ў галіне выяўленчага мастацтва, знайшлі адлюстраванне і ў перадрэвалюцыйнай архітэктуры мадэрна.

Архітэктура таксама ішла ў рэчышчы авангардысцкіх поспехаў літаратуры, музыкі, тэатра і у многім была імі прадвызначана. Футурысты-літаратары, як і дойліды, нізвергаюць дасягненні папярэдняй літаратуры, ажыццяўляюць пошук новай мастацкай формы. Прасякнутая сімвалізмам і містыцызмам, абстрактным мысленнем футурыстычная паэзія і новая літаратура спадарожнічае і ствараемым архітэктурным вобразам.

Не прыніжаючы мастацкіх годнасцей твораў мадэрна, неабходна прызнаць, што новы напрамак у архітэктуры з рэспектабельнасцю яе форм заставаўся «стылем міліянераў», які адпавядаў густам буржуазіі і багацейшай арыстакратыі, яе імкненню да самавыяўлення. Устаноўку на фарсіраванае стварэнне новага стылю выдаюць буржуазія, прадпрымальнікі, камерсанты, банкіры, інтэлектуальная арыстакратыя і інш. Складаны і індывідуаліс-

тычны стыль, які патрабаваў выключна высокага ўзроўню праектнага выканання і кваліфікаванага рэальнага ўвасаблення, быў «па кішэні» толькі заможным заказчыкам. Таму не выпадкова, што раней за ўсё мадэрн выразіўся ва унікальных збудаваннях. Толькі банкіры, прамыслоўцы, купцы і землеўладальнікі, страхавыя кампаніі і акцыянерныя таварыствы былі здольны дазволіць сабе адлюстраванне эстэтызаванай экстравагантнасці ў архітэктуры, якая ўвасабляла іх заможнасць і фінансавую магутнасць. Мусіць таму стыль з'явіўся недалгавечным і менш за ўсё выразіўся ў звычайнай забудове. Мастацка-эстэтычныя ўяўленні фарміраваў і сацыяльны заказ, які абавязкова патрабаваў бачнага аліцэтварэння і дэманстрацыі ў архітэктуры будынкаў багацця, трывалага матэрыяльнага становішча, раскошы – усяго таго, што вызначала ў той час густы буржуазіі. Новы клас у сваім імкненні сцвярдзіцца праз сваю культурную традыцыю вышуквае для сваіх архітэктурных манументаў пампезнасць, вычварнасць і, прыходзячы да стылю мадэрн, сцвярджае яго стылем новай эпохі.

Супярэчлівасць і калейдаскапічнасць мастацкай эпохі нараджала і крытычныя адносіны да з'явы мадэрна схільных прыніжаць дасягненні свайго часу сучаснікаў: «... застаецца са смуткам канстатаваць толькі факт поўнай адсутнасці ў нас якой-небудзь самастойнасці і сталай работы, накіраванай на ажыўленне роднага мастацтва. Тыя нешматлікія спробы мадэрна, якія пачынаюць у нас зрэдку з'яўляцца, яшчэ болей пацвярджаюць гэту думку, бо ў большасці з іх, акрамя сляпой пераймальнасці, нічога не бачна» [42]. Нараджэнне і кароткатэрміновае існаванне стылю мадэрн ніякага асабістага энтузіязма не выклікала. Болей таго, еўрапейская крытыка пачала агулам папракаць яго ў пошласці і імгненнасці, відавочным індывідуалізме, адрыве ад традыцый і «мёртвым фармалізме». Асабліва негатыўная крытыка прагучала ў 1900 г. на Міжнародным кангрэсе архітэктараў у Парыжы ў дакладзе нямецкага архітэктара Отцэна [43]. Мадэрн падпадаў пад крытыку прыхільнікаў неастыляў: «Задавальненне практычным патрабаванням і падкрэсліванне канструкцыўнасці не можа быць само па сабе самадаўлеючай канчатковай мэтай якога бы ні было мастацкага твора дойлідства» [44]. Праціўнікі стылю, у асноўным прыхільнікі эклектыкі і стылізатарства, ахрысцілі яго «дэкадансам». Адначасова карэспандэнт часопіса «Зодчий» задаецца пытаннем: «З другога ж боку, новы стыль, які дастаткова вызначыўся на Захадзе і за апошняе дзесяцігоддзе паспеў так ярка вызначыць сваю фізіяномію, не з'яўляецца лі перадзвер'ем новага адраджэння мастацтва, нічога агульнага з заняпадам не маючага?» [45]. Аднак і плеяда дойлідаў, якая выйшла з XIX ст. і несла з яго творчы кансерватызм, не пераходзіла цалкам на пазіцыі мадэрна, працягваючы працаваць ў калейдаскапічным стылявым гістарызме, сумяшчаючы з ім асобныя элементы дэкору і субархітэктуры ў стылі мадэрн. Вызначэнне «ўпадніцтва» ў адносінах да мадэрна захоўвала і са-

вецкае мастацтвазнаўства: «...вопыт «мадэрна» паказаў..., што канструкціўнасць, даведзеная да франтаўства тут жа прыдуманымі выразнымі формамі, дае мала задавальнення» [46]. Надуманасць, штучнасць, адвольнасць форм хутка выклікалі адмоўныя адносіны да іх, а разам з тым да мадэрна цалкам, вызначаючы яго абуральнымі эпітытамі тыпа «безгустоўнасць», «ганьба», «цёмная пляма» і інш. Ужо з 1910-х гг. у конкурсных заданнях на праектаванне ўсё часцей адзначаецца нежаданасць выкарыстання стылю [47]. Элітна-арыстакратычны стыль мадэрн, які рэалізаваўся ў адзіных унікальных збудаваннях, крайне абмяжоўваў магчымасці шырокага будаўніцтва. Адмоўныя адносіны да мадэрна асабліва абвастрыліся напярэдадні Першай сусветнай вайны, калі ў грамадстве ўзрастаюць патрыятычныя, нацыяналістычныя настроі. Мадэрн пачынаюць лічыць як адзін з каналаў варожай Расіі прапаганды, паколькі архітэктары часта звярталіся ў сваёй творчасці да пераважна нямецкіх і аўстрыйскіх узораў. Большасць архітэктараў адышлі ад эстэтычнай утопіі мадэрна на пазіцыі больш рацыянальных форм канструктывізму, функцыяналізму і урбанізму. Такім чынам, супярэчлівыя меркаванні падзялілі дойлідаў і мастацтвазнаўцаў на два лагеры, у адным з якіх узносілі значнасць новага стылю, у другім – адзначалі яго несур'ёзнасць.

Архітэктурныя формы і мастацкія метады мадэрна пераносяцца і на *дзяржаўнае будаўніцтва*.

Квітнеючая капіталістычная дзяржава патрабавала новыя тыпы будынкаў адміністрацыйна-дзелавога прызначэння, якія б абслугоўвалі напружаную прамыслова-фінансавую і камерцыйную дзейнасць. Значна хутчэй, чым у іншых сферах будаўніцтва, адбываецца актыўнае асваенне эстэтыкі мадэрна камерцыйнай архітэктурай (крэдытна-фінансавыя і банкаўскія пабудовы) з мэтай надання ёй афіцыйна-ўрачыстага, самавітага характару. Па меры перарастання капіталістычнага грамадства ў яго імперыялістычную стадыю ў забудове гарадоў усё большую значнасць набываюць дзелавыя будынкі, асабліва банкі, якія сваёй прэтэнцыёзнай архітэктурай былі закліканы ілюстраваць эканамічнае і палітычнае панаванне буржуазіі. Новы тып банкаўскага будынка выпрацаваўся ў другой палове XIX ст. Але найбольш шырокае распаўсюджанне ён набыў у пачатку XX ст. – часе развітага манапалістычнага капіталізму, які характарызаваўся рэзкім узростам значнасці банкаўскага капіталу. У кожным губернскім і шэрагу павятовых гарадоў адкрываюцца дзяржаўныя, пазямельна-сялянскія, прыватныя банкі ці іх аддзяленні, для якіх узводзяцца спецыяльныя будынкі ў мураваных незгаральных канструкцыях. У 1915 г. у Оршы адкрываецца гарадскі грамадскі банк [48], у Мінску – аддзяленне Санкт-Пецярбургска-Азіяцкага камерцыйнага банка [49]. Аддзяленне Азоўска-Данскога банка адчыняецца ў Санкт-Пецярбургу ў будынку, узведзеным, як і яго мінскае аддзяленне, архітэктарам-мадэрністам Ф. І. Лідвалем. Фінскі архітэктар-мадэрніст Эліэл Саарынен у 1912 г. будуе

стыльна ўражальны банк у Таліне. Шырока распаўсюджаным тыпам гэтых пабудоў з'яўляліся пазямельна-сялянскія банкі. На 1909 г. аддзяленні сялянскага пазямельнага банка (Санкт-Пецярбург) меліся ў Віцебску, Гродне, Мінску, Магілёве. Гэты банк меў мэтай аказваць сялянству садзейнічанне ў набыцці ва ўласнае карыстанне зямельных надзелаў [50].

Фасады банкаў звычайна вырашаліся ў манументальных прадстаўнічых формах. Выкарыстанне суперсучасных архітэктурных форм і канструкцый выклікалася імкненнем уладароў ствараць уражанне самавітасці, выклікаць давер і павагу да ўстановы. Гэтыя будынкі неслі інфармацыю аб сацыяльным становішчы ўладара, аб магутнасці і ступені канцэнтрацыі капіталу, мелі чыста камерцыйную функцыю. Вобраз банка, як фінансавай цытадэлі, быў закліканы асацыіравацца з самавітасцю і крэдытаздольнасцю, рэспектабельнасцю і росквітам, выказваць усемагутнасць канцэнтраванага капіталу. Дакладная аб'ёмна-прасторавая структура дзелавых будынкаў у многім вызначалася рытмічнай, сіметрычнай фасаднай кампазіцыяй. Да рашэння «пакуль яшчэ даволі цяжкай задачы – выкарыстання новага стылю да манументальных будынкаў», у тым ліку і банкаў, прыступаюць толькі з 1901–1902 гг. [51].

Банкаўскія будынкі ўзводзяцца ў цэнтральных гарадскіх раёнах, дзе кошт зямельнага ўчастка рэзка ўзвышаецца. Важная праблема шчыльнай і па стылі шматслаёвай гарадской забудовы – гэта стварэнне лідзіруючых збудаванняў. Гэту ролю часцей за ўсё бяруць на сябе будынкі банкаў, якія задаюць тон вулічнай панараме. І задача гэта вырашалася не толькі асабіста арыгінальным іх кампазіцыйным строем, колькі надзвычай суперсучаснай архітэктурнай выразнасцю, якую мог стварыць у гэты час толькі стыль мадэрн. Структура банка была паслядоўна распрацавана ў адпаведнасці з яго функцыянальным прызначэннем. Цэнтральнае месца ў ёй адводзілася прасторнай аперацыйнай зале-холу з урачыстым і парадным інтэр'ерам, часам асветленым верхнім святлом шкляного ліхтара. Функцыянальна атпрацаваная арганізацыя банкаўскага будынка не страціла сваіх годнасцей і ў святле сучасных патрабаванняў. Так, у сваім вызначальным прызначэнні працягваюць функцыянаваць банкі ў Слоніме, Гродне, Бабруйску.

Пазямельна-сялянскі банк у Гродне (перакрыжаванне вул. Карбышава і Леніна) пабудаваны ў 1909–1913 гг. паводле праекта і пад кіраўніцтвам грамадзянскага інжынера Б. П. Астравумава. Падкрэслена манументальны двухпавярховы Г-падобны ў плане будынак займае вуглавое становішча, мае традыцыйную для мадэрна ўскладнёную, дынамічна развітую аб'ёмна-прасторавую будову. Вуглавая частка акцэнтавана магутным рызалітам з вялізным шатром, які нагадвае сваёй формай шлем быліннага асілка. Амаль такую ж трактоўку мае шацёр Казанскага вакзала ў Маскве. Плоскасць рызаліта жорстка і рытмічна расчлянёна геаметрычна дакладнымі праёмамі галоўнага ўвахо-



229. Будынак пазямельна-сялянскага банка ў Гродне

да, верхніх вузкіх вокнаў з шэрагам вертыкальных квадратных люкарнаў. У каларыстычным афармленні вулічных фасадаў выкарыстана спалучэнне залаціста-вохрыстай цагляной муроўкі з пабеленымі ляпнымі дэталямі дэкору. Яно значна ўзбагачана светла-карычневым чарапічным пакрыццём купала і двухсхільнага даху. Мадэрнісцкі вырашаны і аднасхільны плоскі казырок-парасон над галоўным уваходам у выглядзе ашклёнага металічнага каркаса на кранштэйнах. Першы паверх займаў прасторны вестыбюль і службовыя кабінеты, другі – адводзіўся пад аперацыйную залу, звязаную з парадным вестыбюлем манументальнай лесвіцай з мастацкі выкананымі металічнымі поручнямі. У стылі мадэрн выкананы і металічныя агароджы балконаў.

Рысы стылю мадэрн набыў будынак Крэдытнага таварыства ў Магілёве (вул. Ленінская, 36). Г-падобны ў плане двухпавярховы аб'ём у зрэзанай вуглавой частцы адзначаны хвалістым атыкам і акруглым балконам. Плоскасныя фасады крапаваны шырокімі лапаткамі ў прасценках прамавугольных на першым і арачных на другім паверсе аконных праёмаў, аб'яднаных прафіляванымі паясамі, дэкарыраваны ляпнымі гірляндамі, картушамі, разеткамі.

Абстрактную, пазбаўленую якіхнебудзь гістарычных асацыяцый набыла трактоўка архітэктуры буйнамаштабнага будынка Польскага банка ў Мінску. Яго знаходжанне на рагу вуліц абумовіла традыцыйнае вылучэнне вуглавой скругленай часткі рызалітам, навісаючым акруглым эркерам трэцяга паверха, сферычным купалам у завяршэнні. Архітэктура заснавана на спалучэнні плоскасных, пазбаўленых крапавак фасадаў з урубнымі прамавугольнымі вокнамі. Аперацыйная зала другога паверха мела суцэльнае вітражнае ашкленне. Адзінымі элементамі дэкору з'яўляліся ляпныя ўстаўкі ва фрызавай частцы ў выглядзе пранізаных шпількай двух калец і ляпная арнаментальная плакетка над вялізным прамавугольным уваходным парталам.

Носьбітам прыгожага і эстэтычнага ў архітэктуры мадэрна з'яўляецца спецыфічна апрацаваная, вызначаная цэласнасцю і гарманізацыяй утылітарна-канструкцыйная форма. На гэтых падставах ство-

рана архітэктура банка ў Слоніме (вул. В. Крайняга, 21), пабудаванага ў 1905 г. аднапавярховым выцягнутым па фронту прамавугольным корпусам. Сіметрычна-восевы галоўны фасад па цэнтры вылучаны рызалітам з пластычнай абмалёўкай шчыта. Прамавугольныя ўваходны і бакавыя аконныя праёмы ахоплены адзінай эліпснай аркай, прасценкі пакрыты рустоўкай. Архітэктурная выразнасць фасада дасягаецца рэгулярным рытмам прамавугольных вокнаў у цяжкіх геаметрызаваных ліштвах, спалучэннем высакаякаснай цаглянай муроўкі і атынкаваных элементаў пластыкі.

Без элементаў дэкору сэцэсіёна не абыходзяцца банкаўскія будынкі, трактаваныя ў рамантызаваным накірунку мадэрна – у неастылях. Ляпныя мудрагеліста сплеценыя застаўкі, эліптычныя перамычкі вокнаў уведзены ў архітэктуру неарускага стылю будынка пазямельна-сялянскага банка ў Магілёве.

На жорсткай геаметрычнасці і рэгулярнай рытмічнасці заснавана архітэктура фасада Азоўска-Данскога камерцыйнага банка і купецкага клуба ў Мінску (пл. Свабоды, 4), пабудаванага ў пачатку XX ст. на аснове будынка гасцінага двара канца XVIII ст. [52]. Прыкметы стылю вызначаюць магутны кілепадобны, упрыгожаны раслінным арнаментам цэнтральны франтон і бакавыя звонападобныя купалкі над узвышанымі рызалітамі, гафрыраваныя падаконныя нішы і надаконныя ляпныя разеткі. Характэрна і выкарыстанне кантраста фактурнай тын-



230. Будынак банка ў Слоніме

коўкі і гладкіх элементаў архітэктурнай пластыкі.

Помнікам архітэктуры мадэрна пачатку XX ст. з'яўляецца будынак банка ў Бабруйску (перакрыжаванне вул. Савецкай і Маскоўскай). Двухпавярховы будынак, які займае вуглавое становішча, набыў Г-падобную планіровачную пабудову. Кожнае крыло ў цэнтры вулічных фасадаў вылучана неглыбокім рызалітам і расчлянёна вузкімі прамавугольнымі аконнымі праёмамі. Рызаліт з боку вул. Савецкай мае вялізнае на вышыню паверхаў прамавугольнае акно, рызаліт з боку вул. Маскоўскай вылучаны трыма вялізнымі прамавугольнымі вокнамі ў верхніх і трыма здвоенымі арачнымі ў ніжнім паверхах. Вугал будынка вырашаны арачным уваходным парталам, над якім на дзвюх пластычных кансолях-ветразях навісае прамавугольны эркер пад шатром з заломам. Архітэктурны дэкор абмежаваны геаметрычнымі атынкаванымі ліштвамі праёмаў.

Польскі дзяржаўны банк ў Гродне (вул. Карбышава, 17) пабудаваны ў 1926–1931 гг. болей пад уплывам стылю канструктывізм. Але будынак адметны мадэрнісцкай трактоўкай інтэр'ераў. Тут выкарыстана «самавітая» апрацоўка ружовым і кафейным мармурам, белакафляны камін у прыёмным пакоі. Эпіцэнтрам унутранай планіроўкі з'яўляецца аперацыйная зала на вышыню будынка з бакавымі двухмаршавымі лесвіцамі, упрыгожаная калонамі і злучаная антрэсоллю з калідорамі-галерэямі са службовымі памяшканнямі.

Набліжаны да мадэрнісцкай трактоўкі будынак крэдытнай канторы па вул. Сацыялістычнай (№ 44) у Гродне. Вулічны фасад двухпавярховага прамавугольнага ў плане будынка фланкіраваны рызалітамі, завершанымі фігурнымі атыкамі і крапаванымі лапаткамі з характэрнымі ляпнымі вісячымі лентамі; агароджа балконаў – каваны мудрагелісты арнамент у стылі мадэрн. У дэкоры характэрныя ляпныя гафрыраваныя ручнікі, кветкавыя разеткі, падаконныя плакеткі, запоўненыя змеепадобнымі звівамі. Характэрны малюнак набылі і філёнгі ўваходных дзвярэй. У стылі авангарднага мадэрна (сэцэсіёна) у пачатку XX ст. узведзены будынак пазямельна-сялянскага банка ў Магілёве.

Пластыкай мадэрна вызначаецца будынак тэхнічнага вучылішча ў Гомелі (вул. Кісялёва, 2), узведзены ў пачатку XX ст. у выглядзе прамавугольнага ў плане двухпавярховага аб'ёму. Яго франтальны фасад крапаваны бакавымі рызалітамі і мае павышаную цэнтральную частку. Цэнтральны ўваход вырашаны магутным геаметрызаваным парталам, вялізныя арачныя вокны дэкарыраваны дугападобнымі перамычкамі, прасценкі – шырокімі лапаткамі з вісячымі штрыхаванымі «ручнікамі».

У адзіным стылявым ключы (магчыма тым жа архітэктарам) трактавана архітэктура будынка земскай управы ў Рагачове, пабудаванага ў 1909 г. Пластыка яго фасадаў заснавана на рытме лапатак у прасценках высокіх прамавугольных вокнаў, аб'яднаных у вуглавой частцы шырокай лучковай нішай. Элемент асіметрыі ў кампазіцыю ўносіць вуглавы шырокі ступенчаты, крапа-

ваны лапаткамі атык. У дэкоры фасадаў выкарыстаны арачныя нішы, рустоўка па першым паверсе, традыцыйнае спалучэнне рознакаляровай тынкоўкі.

Ад архітэктурна-стылявой какафоніі эклектызму адмаўляецца грамадзянскі інжынер Якабі, праектуючы ў 1912 г. будынак Віцебскага гарадскога пачатковага вучылішча. У яго архітэктуры не знойдзецца ніводнага элемента, які адносіўся б да якой-небудзь папярэдняй архітэктурнай эпохі. Кампактны трохпавярховы аб'ём узняты на паўпадвальны паверх і вылучаны па цэнтры трохвосевым рызалітам з вуглавымі лапаткамі. У афармленні першага паверха ўведзена керамічная абліцоўка. Франтальны фасад набыў шахматную лінейную разліноўку. Вялікія прамавугольныя вокны падзелены па вышыні вузкімі прасценкамі. Ускладнена і атыкавае завяршэнне рызаліта.

Рысамі мадэрна надзелены фасад трохпавярховага будынка Настаўніцкага інстытута ў Магілёве (вул. Ленінская, 35). Яго сіметрычна-восевая структура падкрэслена трыма аднавосевымі рызалітамі, завершанымі паўкруглымі шчытамі з круглымі разеткамі. Новы погляд на грамадскі будынак вызначыўся ў празмерным насычэнні фасада архітэктурнай і ляпной пластыкай (падаконныя плакеткі геаметрычнага арнаменту, капітэлі паўкалонак абстрактнага малюнка, шмат краповак) двух верхніх паверхаў, плоскасным вырашэнні першага паверха з буйной рустоўкай вуглавых частак і ўрубным характарам прамавугольных вокнаў.

Пры захаванні сіметрычна-восевай рэгулярнасці фасады трохпавярховага Дома дваранскага сходу ў Магілёве (вул. Першамайская, 34) надзелены мадэрнісцкай архітэктурнай пластыкай: шчыльна размешчаныя вокны з эліптычнымі перамычкамі маюць сплошчаныя ліштвы з ляпнымі плакеткамі, фланкіраваны плоскімі лапаткамі, буйнапрафіляваны карніз перарваны двума фігурнымі шчытамі з круглымі разеткамі, вуглы фасада скруглены. Але асабліва прыкметна трактоўка першага паверха, як магутнай асновы будынка, уражанне чаго выклікае незвычайна буйная глыбокая рустоўка.

На мяжы XIX–XX стст. надзвычай маштабна разгортваецца будаўніцтва *тэатральна-канцэртных* і *відовішчна-забаўляльных залаў*: таэтраў, цыркаў, балаганаў, кегельбанаў, рэстаранаў, казіно і інш. Праўда, будаўніцтва буйных гарадскіх тэатраў у стылі мадэрн у Еўропе – выпадак выключны (Тэатр оперы і балета, арх. А. Ліндгрэн, 1909–1913 гг.; Тэатр драмы ў Таліне, арх. М. Васільеў і А. Бубыр, 1910 г.). Затое актыўна разгортваецца «балаганнае» будаўніцтва. Цэнтральную Акцызную плошчу Гродна намагаецца «застаўбіць» для свайго «цырка Квярыні» Максім Апфельбаўм яшчэ ў 1843 г. [53]. Яшчэ адзін цырк будуецца ў 1892 г. шведскім падданым Жанам Гордфруа на ўчастку мешчаніна Ліпшыца па вул. Садовай [54]. У 1903 г. разглядаецца справа аб пабудове на Тэатральнай плошчы горада цырка італьянскімі падданымі Арацыям і Наталляй Феронi [55]. Праект выконвае архітэктар У. А. Срока ў верасні 1903 г.

Некалькі балаганаў праектуецца для Брэста [56]: у красавіку 1886 г. арэндатару гарадскога сада Фогелю дазваляецца пабудаваць будынак цырка [57]; серыя праектаў цыркаў ствараецца ў 1890 г. [58], 1889 г. [59]; у гарадскім садзе Гезлера ў 1878 г. ствараецца кегель-бан [60]. Чарнігаўская мяшчанка Р. Разенцваль намагаецца ўзвесці часовы цырк на Тэатральнай плошчы Брэста, але гэта забараняе гродзенскі гарадскі архітэктар Жаваранкаў па прычыне «самага прымітыўнага характара» будынка, што сведчыць аб вядомай патрабавальнасці да якасці ўзводзімых нават часовых гарадскіх збудаванняў [61]. У канкурэнцыю ўступае капітан Герман Сміт, які жадае пабудаваць тут драўляны часовы цырк («балаган для галандска-трансільванскага тэатра»), праект якога (землямер-таксатар М. Гельгор) з боку гарадской галавы незадавальнення не выклікае [62].

З пачаткам XX ст. на Беларусі хутка распаўсюджваецца кінематограф. У 1908 г. у доме «Чэртка» Я. Крывашэіным на Саборнай плошчы Гродна адчыняецца кінатэатр «Электра-Біёграф» [63], у маі 1914 г. Р. П. Завістоўскаму дазваляецца перабудова дома Матусаў пад кінематограф «Люкс» [64]. Побач з прыстасаванымі памяшканнямі для кінатэатраў ствараюцца асобныя будынкі, самая распаўсюджаная назва якіх «Мадэрн» гаворыць аб іх адпаведным архітэктурна-мастацкім афармленні. Так быў названы тэатр-кінематограф Х. Гурэвіча і Г. Ёселя ў Беластоку, спраектаваны гродзенскім архітэктарам У. А. Срокам у 1909 г. [65], кінатэатры ў Слоніме [66] і Мінску. Назва драўлянага летняга тэатра ў Оршы «Мадэрн» ужо сама па сабе гаворыць аб стылі архітэктуры будынка. Адкрываюцца кінатэатры і на правінцыі. Так, Б. Вольфавічу ў 1914 г. дазваляецца ўстроіць кінематограф пад назвай «Мадэрн» у в. Крынкі [67]. Але вядучая роля ў іерархіі мастацтваў, у сацыяльна-грамадскім і духоўным жацці краіны застаецца за драматычным тэатрам. У стылі мадэрн і з такой жа назвай у пачатку XX ст. узводзіцца тэатр у Рагачове.

Архітэктурай, якая «свядома і рэзка паўстае супраць пераймальнасці, кананічнасці, выступае з праграмай абнаўлення дойлідства» [68], вызначаецца будынак электра-тэатра «Сатурн» у Гродне – бадай самы выразны твор архітэктуры авангарднага мадэрна (сэцэсіёна) на Беларусі (знаходзіўся на былой вул. Гараднічанскай, сучаснай Ажэшкі, на месцы будынка Гродзенскага аблвыканкама). Ён спраектаваны архітэктарам Данцовым у 1914 г. па заказу гродзенскага ўрача І. В. Гальметэна [69]. Праект выкананы ў тэхніцы акварэлі і дэманструе тыповую пабудову мадэрна з яго прынцыпамі адвольнага абыходжання з формай, перабольшанай турботы аб навізне, смагай самасцвярджэння. Аграмадны шкляны вітраж над уваходам ахоплены шырокай парабалічнай аркай, якой адпавядае і завяршальны парапет з мадэрнісцкім надпісам «Сатурн». Спакойная гладзь франтальнага фасада ажыўлена нанесенымі на тынкоўку бакавых пілонаў стужкамі-звівамі ў напружана віхравым руху («удар бізуна») – графічны матыў, уведзены ў архітэктуру бельгійскім архітэктарам В. Ортам.



231. Праект кінатэатра «Сатурн» ў Гродне

Праз вуліцу насупраць «Сатурна» захаваўся другі будынак кінатэатра. У маі 1914 г. капітан у адстаўцы С. Н. Манастырскі звяртаецца да гродзенскага губернатара за дазволам на будаўніцтва «канцэртнай залы-кінематографа»: «Прадстаўляючы пры гэтым у 2 экзэмплярах план праектуемага мною двухпавярховага дома ў г. Гродна на свабодным участку зямлі (набыты ў мешчаніна Лэйзера Аркіна. – *А. К.*) па Паштовай вуліцы пад № 4, прашу гэтую пабудову дазволіць з прыстасаваннем адной часткі дома для канцэртнай залы, тэатральных прадстаўленняў і кінематографа, і другой яго часткі для магазінаў і адной жылой кватэры» [70].

У стылі Венскага сэцэсіёна быў вырашаны рэкламны партал кінатэатра «Эдэм» у Мінску («электратэатр» нямога кіно). Узняты на другі паверх, ён быў вырашаны арачнай зашклёнай металічна-каркаснай канструкцыяй, у завяршэнні якой над карнізам будынка ўзвышаўся шырокі лучковы франтон з сюжэтным роспісам. У полі аркі, верагодна, змяшчалася тэматычная афіша на фільм, які мусіў дэманстравацца. У гэтым увасобілася зацікаўленасць майстроў мадэрна эліптычнымі, кругляшчыміся, мякка ізагнутымі і напружанымі формамі, «нацягнутымі» лініямі, усяго дынамічнага і гібкага.

Будынак «Казіно» ў Пінску займаў вуглавое становішча на перакрыжаванні вуліц і прыцягваў увагу «экзатычнай» архітэктурай, у якой спалучаліся рысы стыляў мадэрна і неаготыкі: першы праявіўся ў «цякучых» пераплётах вокнаў і геаметрызаванай панельнай апрацоўцы фасадаў, другі – у гранёным купале, стральчатых вокнах.

Геаграфічнае становішча Беларусі садзейнічала фарміраванню на яе тэрыторыі густой сеткі чыгунак. Новыя транспартныя шляхі садзейнічалі пашырэнню эканамічных сувязяў, развіццю урбанізацыі і рассялення. Фарміруюцца новыя гарадскія прывакзальныя плошчы (у канцы 1880-х гг. у Віцебску, Гомелі, Гродне, Полацку, Мінску). Сталічная архітэктурная ідэя мадэрна

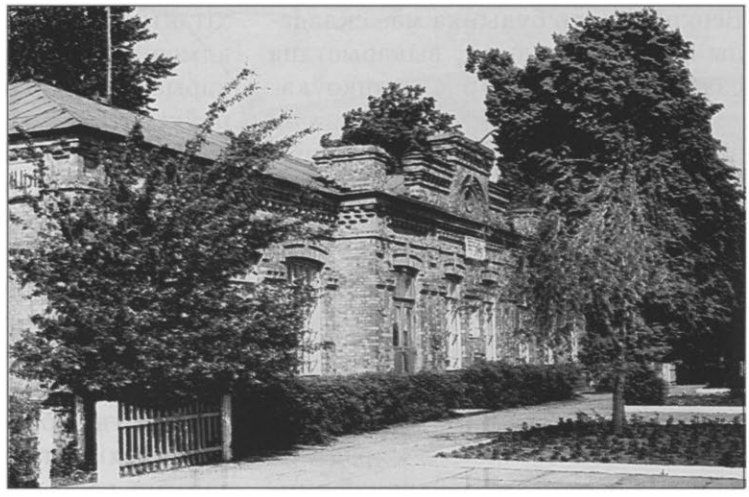


232. Чыгуначныя вакзалы ў Барысаве і Маладзечна



ярка ўвасобілася ў чыгуначных вакзалах. Найбольш яркі прыклад гэтага стылю і тыпу будынка – вакзал у Лідзе, узведзены ў пачатку XX ст., але зруйнаваны ў апошнюю вайну. Знаходзячыся на адной чыгуначнай лініі з вакзаламі ў Маладзечна (1907 г.) і Ваўкавыску, ён выкананы ў агульным стылі мадэрн маскоўскімі дойлідамі. У стылі мадэрн выконваецца вакзал у Віцебску. Планіровачнае і функцыянальнае вырашэнне гэтых будынкаў забяспечыла іх нармальнае функцыянаванне на многія дзесяцігоддзі, ажно да нашых дзён.

Чыгуначны вакзал у Барысаве пабудаваны ў стылі мадэрн з пракладкай у 1877–1879 гг. лініі Смаленск–Брэст Маскоўска-Брэсцкай чыгункі, у 1912 г. названай Аляксандраўскай у памяць стагоддзя Айчыннай вайны. Аналагічную мадэрновую стылявую трактоўку набываюць невялікія вакзалы чыгуначных станцый Баранавічы, Гу-



233. Чыгуначны вакзал у в. Вярэйцы

дагай, Вярэйцы, пабудаваныя ў пачатку XX ст. на Лібава-Роменскай чыгунцы.

У названым стылі быў узведзены ў пачатку XX ст. (да 1909 г.) Брэсцкі вакзал у Мінску на лініі Лібава-Роменскай чыгункі. У архітэктуры будынка ажыццёўлены цікавы пошук мадэрністамі новай архітэктурнай вобразнасці ў драўлянай пабудове. Яна адзначана падкрэслена дынамічнай асіметрычнай кампазіцыяй: у ёй дамініраваў двухпавярховы аб'ём ускладненай вежападобнай надбудовы. Яе дынамічны вертыкалізм узмацняўся вертыкальнай дашчатай шалёўкай, якая кантрасціравала з гарызантальнай абшыўкай асноўнага будынка, а таксама высокім вітражным ашкленнем франтальнай грані, завершанай вынасным двухгранным казырком. Пакрыццё вежы ў выглядзе пераскрыжаваных двухсхільных дашкаў стварае на гранях трохвугольныя франтоны з характэрнай мадэрнісцкай перавязкай рэек і разнымі ўзорчатымі карнізамі-падзорамі. Вяршыні франтонных скатаў вянчалі востраканцовыя шпілі-іглы. Падобным чынам завершаны і цагляныя трубы, асіметрычна высунутыя з вальмавага даху. Характэрна і геаметрызаваная трактоўка аконных пераплётаў і ліштваў.

Яскрава вызначанай трактоўкай у стылі авангарднага мадэрна, пазбаўленага ўсялякіх рэтразапазычанняў, з'яўляецца будынак Упраўлення Лібава-Роменскай чыгункі ў Мінску (скрыжаванне вул. Кірава і Валадарскага). Размяшчэнне на скрыжаванні вуліц абумовіла вылучэнне вуглавой часткі чатырохпавярховага будынка ўсечаным шатровым дахам з магутным бельведэрам у выглядзе своеасаблівага пантэона – нізкая чатырохгранная каланада, накрытая самкнутым купалам. Верхні паверх зрэзанай вуглавой часткі кансольна навісае. Архітэктура заснавана на складаным чляненні плоскасных, пазбаўленых краповак фасадаў прамавугольнымі ўрубнымі вокнамі, верхнія з якіх маюць зрэзаную вуглавую частку.

Верхні контур будынка мае складаны ламаны малюнак, выкарыстана разнастайная фактурная тынкоўка.

Арганічная цэласнасць вакзальных будынкаў праявілася ў адзінстве мастацка-стылявога вырашэння не толькі іх вонкавай архітэктуры і інтэр'ера, але і ўсіх яго атрыбутаў. Так, пры распрацоўцы вакзальнага будынка для Полацка праектуецца і ўсё яго мэблевае начынне: лавы, буфеты, аконныя парцьеры, крэслы і інш.

«Цагляны стыль». З сярэдзіны XIX ст. у рускай архітэктурнай думцы пачынаецца асэнсаванне формаі стылеўтваральнай ролі будаўнічага матэрыялу, асабліва цэглы, з пункту гледжання яе эстэтычнага патэнцыялу. Па вызначэнню тэарэтычнага пачынальніка архітэктурнага рацыяналізму А. К. Красоўскага, так званы «цагляны стыль» прамысловых комплексаў і масавай забудовы належыць да практычнага будаўніцтва, у якім стылеўтваральная роля належыць будаўнічаму матэрыялу – цэгле, асабліва яе фігурнай так званай лякальнай формы. «Цагляны стыль» масавай архітэктуры прызначаўся для практычна-утылітарнага і радавога жыллёвага будаўніцтва, у якім стылеўтваральная роля цэглы з'яўлялася вырашальнай у фарміраванні архітэктурнага вобліка будынка і спецыфічнай кампазіцыі яго фасада. Архітэктура «цаглянага стылю» выносілася па-за межы мастацкай архітэктуры і залічалася ў сферу утылітарна-практычнай дзейнасці. Да стыльнай архітэктуры «цагляны стыль» залічаецца толькі ў мадэрне. Прадстаўнікі гэтага напрамку мадэрна рускія архітэктары В. А. Шрэтэр і І. С. Кітнер адмовіліся ад фасаднай тынкоўкі на карысць адкрытай цаглянай муроўкі сцен.

«Цагляны стыль» знайшоў шырокае ўвасабленне ў гарадскім жылым будаўніцтве. У цэгле адкрыліся не толькі новыя пластычныя мастацкія якасці, але і сродак гуманізацыі як самога працэсу будаўніцтва, так і архітэктуры. Яна выступае не толькі як носьбіт колеру і фактуры, але і як універсальны сродак арганізацыі архітэктурнай прасторы і мастацкага вобраза. Выкананае ў звычайнай цэгле багатае ўбранне фасадаў каштавала танна і адначасова надавала ім вядомую імпазантнасць. Галоўным матывам убрання фасадаў сродкамі ўзорнай цаглянай муроўкі становяцца размешчаныя шырокімі гарызантальнымі палосамі гарадкі, парэбрыкі, аркатура, кілепадобныя аркі, какошнікі. Арсенал выразных сродкаў «цаглянай» архітэктуры практычна ўключаў усё дэкаратыўнае багацце старажытнарускага дойлідства. Але дойліды майстэрскі стваралі разнастайны характар архітэктуры пры дапамозе шматлікіх камбінацый, рытмаў, прапорцый адзінага дэкаратыўнага набору. Узорыстая муроўка здавалася сапраўдным карункам, але ў той жа час заставалася і канструкцыйнай, неад'емнай ад сцяны.

«Цагляны» напрамак, як найбольш эканамічны ў рэалізацыі і дэкаратыўна эфектны, быў запазычаны і казённым будаўніцтвам. У верасні 1902 г. быў зацверджаны і прыняты да рэалізацыі ў 1903 г. праект мужчынскай гімназіі для Брэста, выкананы архітэктарам У. А. Срокам [71].



234. Будынак мужчынскай гімназіі ў Брэсце

Першапачатковы эскізны праект грамадзянскага інжынера Г. Паўлава кіраўніцтвам Віленскай навучальнай акругі быў адхілены [72]. Ініцыятарам будаўніцтва выступіў гродзенскі губернатар князь Урусаў [73]. Узведзены па вул. Дваранскай (сучасная вул. Міцкевіча, 28) манументальны цагляны будынак займаў цэлы квартал, абмежаваны вуліцамі Мільённай і Мікалаеўскай. Галоўны фасад П-падобнага ў плане двухпавярховага будынка (пазней надбудаваны трэці паверх) мае сіметрычна-восевую трохчасткавую кампазіцыю, расчлянёны рызалітамі з двухграннымі шчытамі. У дэкоры фасадаў шырока выкарыстана фігурная цагляная муроўка (аркатуры, франтоны, нішы, машыкулі і інш.). Рытм фасадаў стварае чаргаванне лучковых аконных праёмаў і лапатак у прасценках. Планіроўка традыцыйная для навучальных устаноў таго часу – галерэйна-калідорная з вялікімі рэкрэацыямі, паверхі злучаны бакавымі лесвіцамі, парадная лесвіца цэнтральнага вестыбюля выдзелена ў самастойны аб'ём з дваровага боку.

У адным стылявым ключы з мужчынскай гімназіяй у Брэсце выкананы будынак жаночай гімназіі ў Гродне (зараз корпус Гродзенскага дзяржаўнага універсітэта), створаны ў 1893 г. у адкрытай жоўтай цаглянай муроўцы. Заяўка на будаўніцтва гімназіі трапляе ў Будаўнічае аддзяленне Гродзенскага губернскага праўлення яшчэ ў 1882 г. [74]. Сіметрыя галоўнага фасада Г-падобнага ў плане будынка вызначана цэнтральным і двума бакавымі рызалітамі. Рытміку фасадаў ствараюць прамавугольныя вокны. Планіроўка традыцыйная галерэйна-калідорная з дзвюма бакавымі лесвіцамі. У больш сціплай цаглянай архітэктуры выкананы будынкі жаночай гімназіі ў Мінску, царкоўнага вучылішча ў Полацку, рэальнага вучылішча ў Оршы і інш.

Архітэктура шпіталя ў г. Клецк (вул. Школьная, 23), пабудаванага ў 1909 г., ілюструе арганічны сімбіёз «цаглянага стылю» і мадэрна. Аднапавярховы будынак Ш-падобнай планіровачнай канфігурацыі накрыты вальмавым дахам. Франтальны фасад сіметрычна-восевай кампазі-



235. Будынак шпіталя ў Клецку і воданапорная вежа ў Гродне

цыі расчлянёны рызалітамі, цэнтральны з якіх завершаны ступеньчатым, бакавыя – двухграннымі з вуглавымі пінаклямі. Характэрную мадэрнісцкую трактоўку набылі ўваходны праём і верхнія вокны бакавых рызалітаў, вырашаныя трохчасткавай паўцыркульнай аркай. Архітэктурная пластыка фасада выканана сродкамі майстэрскай цагляной муроўкі. У аналагічным стылявым кангламераце ў 1891–1894 гг. ствараецца праект акруговага шпіталя ў Гродне [75].

Імклівая урбанізацыя ў канцы XIX ст. запатрабавала пракладкі вадаправодаў, асабліва ў цэнтральных раёнах шчыльнай забудовы (Мінск, 1874 г.; Гродна, 1876 г.; Магілёў, 1897 г.; Мазыр, 1900 г.). У 1874 г. Гродзенская дума заключыла з Гродзенскім таварыствам водазабеспячэння канцэсійны дагавор, па якім 1 верасня 1876 г. адбылося ўрачыстае асвячэнне будынка гродзенскага водаправода. У канцы стагоддзя ў цэнтры Гродна, на вышэйшай кропцы рэльефу мясцовасці (па-за касцёлам бернардзінцаў) узводзяцца дзве цагляныя воданапорныя вежы [76]. Іх



васьмігранныя магутныя аб'ёмы пакрыты цагляным дэкорам неарускага стылю (аркатурныя паясы, крэмальерны фрыз, вуглавыя паўкалонкі) і мадэрна (вычварны малюнак аконных пераплётаў). Гэты тып збудаванняў знаходзіўся ў адзіным комплексе з чыгуначнымі станцыямі, вакзалы якіх таксама вырашаліся ў «цагляным стылі» (г. Бабруйск).

Шырокае выкарыстанне «цагляна га стылю» адбываецца ў *прамыс-*

лова-гаспадарчым будаўніцтве. Сярод новых жанраў архітэктурнай творчасці – вялікая колькасць будынкаў, звязаных з развіццём прамысловасці і транспарту: фабрычныя карпусы, дэпо, майстэрні, збудаванні водазабеспячэння і складзіравання. Аб'ёмная кампазіцыя прамысловага будынка пераважна набывае асіметрычны характар, абумоўлены яе падпарадкаваннем функцыянальнай логіцы і планіроўцы «знутры вонкі». Цагляныя будынкі фабрык і заводаў з іх працяглымі неатынкаванымі фасадамі адыгрываюць значную ролю ў гарадскіх панарамах. Цагляныя фасады будынкаў гэтага тыпу звычайна заставаліся неатынкаванымі, галоўную ролю ў іх архітэктурна-мастацкім вобліке адыгрывае натуральны колер цэглы, графічная структура муроўкі. Для стварэння дэкаратыўных элементаў і краповак шырока выкарыстоўваецца лякальная цэгла, для стварэння колеравага кантрасту – белая тынкоўка элементаў архітэктурнага дэкору.

Яшчэ ў 1870 г. у чырвона-цагляной архітэктуры выкананы комплекс папяровай фабрыкі ў Добрушы: асіметрычна скампанаваныя фасады апрацаваны атынкаванымі лапаткамі, зубчастымі карнізамі і пінаклямі, арачнымі перамычкамі вокнаў і інш. У цагляной арнаментацыі выканана архітэктура каланчы ў Гродне, бровара ў сядзібе Лошыца.

Увасабленне мадэрнісцкіх пошукаў у цэгле пашырана і ў радавой жыллёвай гарадской забудове. Жылы дом у Слоніме (вул. Я. Купалы, 5) пабудаваны з цэглы ў 1905 г.



236. Будынак папяровай фабрыкі ў Добрушы

У шчыльнай гарадской забудове «цагляным» дэкорам насычаецца галоўны фасад. Муляр «вяжа» з выпушчанай са сцяны цэглы ажурныя арнаментальныя карункі ліштваў прамавугольных вокнаў, прафіляваных карнізаў з сухарыкамі, філянговых лапатак, акаймавання пластычнага франтона. У дэкоры выкарыстаны распаўсюджаны ў старажытнарускім дойлідстве матыў «гарадкі» – выкладзеныя цэглай зубчаста-ступеньчатыя арачкі, форма якіх навеяна менавіта цэглай як будаўнічым матэрыялам [77]. Архітэктурна-дэкаратыўная трактоўка будынка, якая дасягаецца сродкамі майстэрскай цагляной муроўкі, складаная канфігурацыя плана – характэрныя асаблівасці гарадскога жыллёвага будаўніцтва на мяжы XIX–XX ст.





237. Жылыя дамы ў г. п. Шарашова і г. Слонім (пл. Леніна, 6)

Ідэнтычны архітэктурна-дэкаратыўны характар аб'ядноўвае яшчэ шэраг жылых дамоў у Слоніме. Дом № 5 па вул. В. Крайняга галоўным фасадам выходзіць на чырвоную лінію вулічнай забудовы, абмежаваная плошча якой абумовіла форму плана ў выглядзе няправільнага чатырохвугольніка, выцягнутага ў глыбіню двара. Двухпавярховы вузкі вулічны фасад завершаны фігурным раскрапаваным франтонам, насычаны «вытканым» з цэглы дэкорам: пластычныя ліштвы лучковых вокнаў, прафіляваныя карнізы, вуглавыя лапаткі з шырынкамі, аркатурныя фрызы. Бакавыя і дваровы фасады пазбаўлены архітэктурнага дэкору і пластычнай распрацоўкі. Да найбольш выразных з гэтай серыі будынкаў можна далучыць і дом № 6 на пл. Леніна. Падобнай архітэктурай ўзбагачана забудова Гомеля (вул. Севастопальская, 61), Брэста (вул. К. Маркса, 11), Гарадка (вул. К. Маркса, 20), Лепеля (вул. Ленінская, 8), Мазыра (вул. Леніна), Шарашова. Такая забудова пашырана і ў сталіцы імперыі (дом па Малой Грузінскай у Маскве).

* * *

Стыль мадэрн за кароткі тэрмін свайго існавання не пераадолеў эклектычныя тэндэнцыі ў архітэктуры Беларусі і існаваў побач з разнастайнымі неастылямі «рамантызаванага» мадэрна. Ды і сам ён узнік не на голым месцы, як гэта можа здацца на першы погляд, а на эстэтычным засваенні ўсёй папярэдняй мастацкай культуры: дынамікі готыкі і пластычнасці барока, гуллівасці ракако і строгасці класіцызму. Але ў архітэктуры стылю праявіліся новыя дасягненні як у развіцці будаўнічай тэхнікі і выканаўчага майстэрства, так і ў актыўным пошуку новага формаўтварэння, эмацыянальнага архітэктурнага вобраза з новым зместам. Пачынаючы новую архітэктурную эпоху мадэрн вызначыў якасныя змены ў арганізацыі гарадскога асяроддзя, стаў пераломным стылем у гісторыі краіны на мяжы XIX–XX стст. Гэта вызначылася ў асэнсаваным пратэсце супраць пераймання і кананічнасці, у нязменным імкненні да навізны і сучаснасці. Мадэрн прадстае не як

выпадковая з'ява мастацкага жыцця грамадства, якая адхіляе агульнапрызнаныя законы, а як з'ява самастойная, з уласцівым толькі ёй мастацкім лексіконам, спецыфічным светапоглядам.

Параўнанне асноўных прынцыпаў формаўтварэння мадэрна і гістарызму вызначае фундаментальныя іх адрозненні. Дойліды-мадэрністы ідуць па шляху рэалізацыі новага стылестваральнага прынцыпу – дыялектычнае адзінства карысці і прыгажосці, які не прадугледжваў дэтэрмініраванай сістэмы мастацкіх сродкаў. На першы план выходзяць пошукі сілуэтнасці, фактурна-колеравай кантрастнасці, эстэтызацыі будаўнічага матэрыялу і канструкцыі, выразнасці прасторава-планіровачных структур. Пры надзвычай шырокім формастваральным дыяпазоне стыль заклаў асновы і з'явіўся родапачынальнікам наступных напрамкаў сучаснай архітэктуры: функцыяналізму, канструктывізму, постмадернізму.

У творах мадэрна распрацавана вытанчаная паводле малюнка, экстравагантная і незвычайная пластыка. Мадэрн узвысіў ролю мастацкай дэталі: актыўна вывеў на фасад скульптуру, металічнае ліццё і коўку, фрэску, мазаіку, вітраж. У храналагічных межах гэтай з'явы ў будаўнічай культуры былі створаны мастацкія каштоўнасці, якія ўвайшлі ў агульначалавечую культурную спадчыну, у інтэлектуальны арсенал прафесіі дойліда.

Авангардны мадэрн як стыль наднацыянальны садзейнічаў інтэграцыі мастацкай культуры, фарміраванню еўрапейскага культурнага адзінства, стымуляваў працэс міграцыі мастацкіх каштоўнасцей. Застаецца ён актуальным і ў наш час.

Архітэктура мадэрна не набыла шырокай распаўсюджанасці. Яе творы, якія рэалізаваліся ў адзіных унікальных збудаваннях, крайне абмяжоўвалі магчымасці шырокага будаўніцтва. Аднак пры ўсіх супярэчлівасцях стылю нельга ігнараваць і адпаведную значнасць архітэктуры Беларусі эпохі імперыялізму. Тут праявіліся новыя рысы як у развіцці будаўнічай тэхнікі і выканаўчага майстэрства, так і ў актыўным пошуку новага формаўтварэння, эмацыянальнага архітэктурнага вобраза з новым зместам, тыпалагічнай разнастайнасці.

Нягледзячы на кансалідацыю творчых сіл, архітэктура мадэрна засталася без універсальнай сістэмы форм, так неабходных пры значным пашырэнні маштабаў і тыпалогіі будаўніцтва ва ўмовах бурна квітнеючай урбанізацыі. У выніку таго, што частка архітэктурнай эліты ўспрыняла мадэрн як моду, іх будынкі паступова пазбаўляліся архітэктурнай логікі. Тым ня менш, годнасці мадэрна дазваляюць лічыць архітэктуру першых дзесяцігоддзяў XX ст. больш высокім этапам у параўнанні з папярэднім перыядам. Сёння, у пачатку XXI ст., адчуваецца вострая зацікаўленасць стылем мадэрн як даследчыкаў, так і будаўнікоў усяго еўрапейскага арэала.

У храналагічных межах з'явы мадэрна ў будаўнічай культуры былі створаны мастацкія каштоўнасці, якія ўвайшлі ў агульначалавечую культурную спадчыну, у інтэлекту-

альны арсенал прафесіі дойліда. Будаўнічая спадчына стылю мадэрн для архітэктурнай панарамы нашых паселішчаў вельмі значная, менавіта яна стварае жывы і непаўторны воблік гістарычных беларускіх гарадоў. Дойлідам-мадэрністам быў уласцівы творчы пошук, мастацкая актыўнасць, асэнсаванне архітэктуры як умовы камфартабельнага жыцця чалавека. Фармальна-стылявая і заканамерная сістэма мадэрна, арганічная цэласнасць яе сістэмастваральных «дыялагічных» сувязяў, адзінства карыснага і прыгожага застаюцца актуальнымі ў сучаснай архітэктурнай практыцы. Тое новае і наватарскае, што надаў мадэрн, знойдзе далейшую рэалізацыю ў «новай» архітэктуры XXI ст., у адвольным самавыказванні мастака і дойліда.

Літаратура

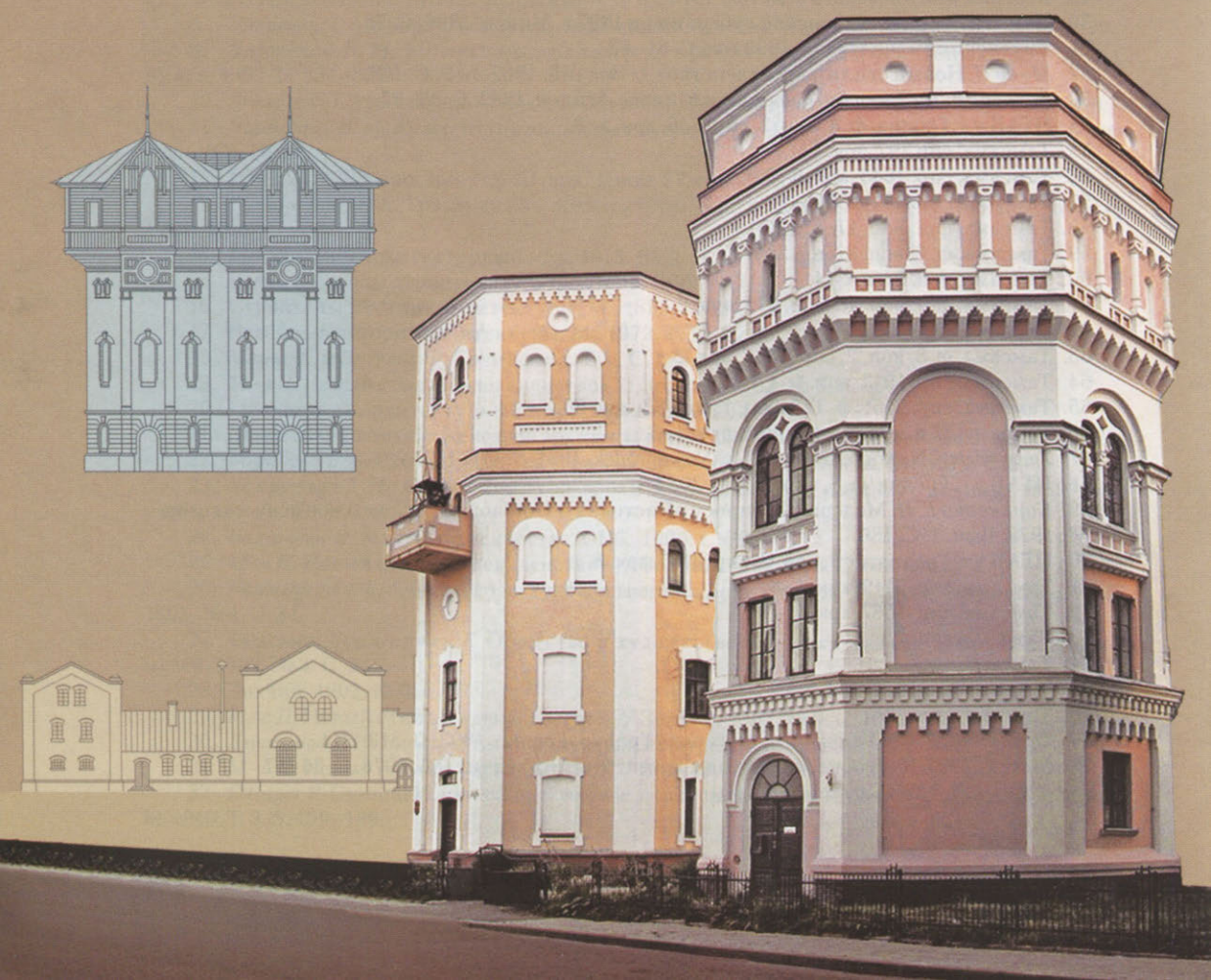
1. *Герцен А. И.* Былое и думы. М., 1970. С. 439.
2. РДГА, ф. 799, воп. 33, спр. 821, арк. 27 адв.
3. Отчет о действиях Общества Витебских сельских хозяев за 1890–1915 гг. Витебск, 1916.
4. НГАБ у г. Гродна, ф. 8, воп. 2, спр. 1363, арк. 1.
5. *Кулагін А.* Мадэрн, відовішча // Мастацтва. 1992. № 8. С. 70–71.
6. НГАБ у г. Гродна, ф. 8, воп. 2, спр. 2084.
7. НГАБ, ф. 11, воп. 15, спр. 1, арк. 16.
8. *Broniewski T.* Architektura ostatnich dwóch stuleci. Wroclaw; Warszawa; Kraków, 1967. S. 168–170.
9. *Чарнатаў В. М.* Мінскі гарадскі тэатр // Архітэктура Беларусі: Энцыклапед. давед. Мінск, 1993. С. 326–327.
10. *Broniewski T.* Architektura ostatnich dwóch stuleci. Wroclaw; Warszawa; Kraków, 1967. S. 171, 176.
11. *Чарнатаў В. М.* Архітэктура школьных будынкаў // Помнікі гісторыі і культуры Беларусі. 1974. № 4.
12. РДГА, ф. 1293, воп. 166, спр. 51, арк. 1; воп. 77, спр. 38, арк. 12–15.
13. *Романович М. Е.* Гражданская архитектура. Части зданий. Атлас. СПб., 1903. Ил. № 1083–1100.
14. Московский архитектурный мир. 1913. Вып. II. С. 109–123.
15. *Равич Г.* Беседы строителя // Строитель. 1899. № 11-12. С. 416–417.
16. Строитель. Вестник архитектуры. М., 1895. № 5. С. 12.
17. Всеобщая история архитектуры. М., 1972. Т. 10. С. 124.
18. *Маркс К. и Энгельс Ф.* Сочинения. Т. V. С. 485.
19. *М–в П.* Новый стиль и «декаденство» // Зодчий. 1902. № 6. С. 69.
20. Московский архитектурный мир. 1913. Вып. 2. С. 113.
21. *Пудор Н.* Об эстетике железной архитектуры // Архитектурный музей. 1902. Вып. II. С. 22.
22. *Борисова Е. А.* Русская архитектура второй половины XIX века. М., 1979. С. 5.
23. *Хомутецкий Н. Ф.* Архитектура эпохи империализма: конспект лекций: 1939/1940 учебн. год. Л., 1939. С. 9.
24. *Балашева И.* Мысли об искусстве. СПб., 1900. С. 99.
25. *М–в П.* Новый стиль и «декаденство» // Зодчий. 1902. № 6. С. 67.
26. *Баумгартен Е.* Общество и художественная архитектура // Архитектурный музей. 1902. № 4. С. 34.
27. Тамсама; *Баумгартен Е.* Общество и художественная архитектура // Архитектурный музей. 1902. № 4. С. 34.
28. Зодчий. 1902. № 6. С. 67.
29. *М–в П.* Новый стиль и «декаденство» // Зодчий. 1902. № 9. С. 105.
30. *Дмитриев А.* Из иностранных архитектурных журналов // Зодчий. 1902. № 12. С. 143.
31. *М–в П.* Новый стиль и «декаденство» // Зодчий. 1902. № 9. С. 103.
32. *Ettinger P.* Cmentarz Litewski na wystawie sztuki cmentarze w Królewcu // Kwartalnik litewski. 1910. T. 3. S. 129–130.

33. Тамсама. S. 129.
34. *Broniewski T.* Architektura ostatnich dwóch stuleci. Wroclaw; Warszawa; Kraków, 1967. S. 164.
35. *Locka I.* Awangardowa architektura Polska 1918–1939. Warszawa, 1968. S. 80.
36. *Beiersdorf Z.* Architekt Teodor M. Talowski // Sztuka 2 połowy XIX wieku. Warszawa, 1973. S. 199.
37. *Хан-Магомедов С. Г.* М. Людвиг // Архитектура СССР. Сентябрь–октябрь, 1988. С. 100.
38. *Дорошевич Э., Конон Вл.* Очерк истории эстетической мысли Белоруссии. М., 1972. С. 286.
39. *Асеев Н. Ю.* Украинское искусство и европейские художественные центры (конец XIX – начало XX века). Киев, 1989. С. 60.
40. *Broniewski T.* Architektura ostatnich dwóch stuleci. Wroclaw; Warszawa; Kraków, 1967. S. 170.
41. Отчет по эксплуатации Александровской казенной железной дороги за 1913 год. М., 1914. С. 19.
42. Мастера архитектуры об архитектуре. М., 1972. Т. 1. С. 85.
43. *М–в П.* Новый стиль и «декаденство» // Зодчий. 1902. № 9. С. 105.
44. Современное искусство в архитектуре и его влияние на школу // Неделя строителя. 1900. № 38. С. 254--255, 261-262.
45. О задачах современного зодчества // Московский архитектурный мир. 1912. Вып. 1. С. 106.
46. *М–в П.* Новый стиль и «декаденство» // Зодчий. 1902. № 1. С. 66.
47. *Мунц О. Р.* Парфенон или св. София. К спору о классицизме в архитектуре // Архитектурно-художественный еженедельник. 1916. 13 января. № 2. С. 19–22; Архитектура и градостроительство Советской Белоруссии. Минск, 1957. С. 7.
48. Всеобщая история архитектуры. М., 1972. Т. 10. С. 125.
49. Вестник Могилевского земства. 1915. № 6–7. С. 42.
50. Памятная книжка Минской губернии на 1897 г. Минск, 1896. С. 36.
51. Виленский календарь на 1909 год. С. 81–82.
52. *М–ов П.* Новый стиль и «декаденство» // Зодчий. 1902. № 9. С. 103.
53. *Денисов В. Н.* Площадь Свободы в Минске. Минск, 1982. С. 35–37.
54. НГАБ у г. Гродна, ф. 8, воп. 2, спр. 846, арк. 1–3.
55. Тамсама, спр.797, арк. 1.
56. Тамсама, спр. 1645, арк. 6–9.
57. Тамсама, спр. 584, 1869.
58. Тамсама, ф. 1, воп. 17, спр. 831.
59. Тамсама, ф. 8, воп. 2, спр. 584.
60. Тамсама, воп. 3, спр. 44.
61. Тамсама, ф. 1, воп. 16, спр. 375, арк. 2.
62. Тамсама.
63. Тамсама, ф. 8, воп. 2, спр. 1682, арк. 2.
64. Тамсама, спр. 1913, арк. 1–4.
65. Тамсама, спр. 2151; ф. 125, воп. 1, спр. 83, арк. 20.
66. Тамсама, ф. 8, воп. 2, спр. 1968, арк. 1–3.
67. *Zmigrodzki J.* Nowogródek i okolice. Nowogródek, 1931. S. 111–112.
68. НГАБ у г. Гродна, ф. 8, воп. 2, спр. 2084.
69. *Кириченко Е. И.* Модерн. К вопросу об истоках и типологии // Советское искусствознание. М., 1979. Вып. 1. С. 180.
70. НГАБ у г. Гродна, ф. 8, воп. 2, спр. 2167, арк. 8.
71. Тамсама, спр. 2149, арк. 1–8.
72. Тамсама, спр. 1567, арк. 11–17.
73. Тамсама, арк. 1.
74. Тамсама.
75. Тамсама, спр. 324, арк. 3.
76. Тамсама, спр. 736.
77. *Орловский Е. Ф.* Очерк истории города Гродно. Гродно, 1893. С. 313–314.
78. *Максимов П. Н.* Творческие методы древнерусских зодчих. М., 1976. С. 56–57.

Глава 5

АРХИТЕКТУРА ПРОИЗВОДСТВЕННЫХ ПОСТРОЕК второй половины XIX – начала XX в.

(Г. Л. Залесская)



5.1. Развитие промышленного производства после реформы 1861 г. и особенности архитектуры построек производственного назначения

В рассматриваемый период Белорусские земли входили в состав Российской империи, поэтому экономическое развитие и соответственно становление промышленного производства как основы промышленной архитектуры шло в русле исторических процессов, проходивших в государстве. Для последней важным этапом стала реформа 1861 г., которая дала сильный импульс формированию капиталистической системы хозяйствования, предоставив большое количество свободной рабочей силы – бывших крепостных крестьян.

С ростом городов и городского населения потребовалось увеличение посевных площадей и производства сельскохозяйственных продуктов. Все больше помещиков использовали усовершенствованные машины и приспособления. Повысившийся спрос на сельскохозяйственные орудия труда, металлические изделия бытового назначения вызвал необходимость развития металлообрабатывающих производств.

Однако в промышленном производстве Беларуси в течение первых двух десятилетий после отмены крепостного права не произошло больших изменений. Оно приспосабливалось к новым условиям, предприниматели накапливали капитал.

Активное строительство фабрик и заводов началось в 1880–1890-е гг., когда были проложены железные дороги. Строительство первой из них началось еще в 1862 г. Это была магистраль Варшава–Санкт-Петербург, прошедшая через Гродно. Новые пути сообщения способствовали расширению производства, число предприятий за десять лет (с 1880 по 1889 г.) выросло более чем в два раза. Устройство при железнодорожных линиях местных лесопильных, деревообрабатывающих и металлообрабатывающих производств было значительно более выгодным, чем вывоз необработанной древесины или ввоз металлических изделий.

Водные системы Днепра, Березины, Немана, Западной Двины, Буга и других рек и каналов, являвшихся в предыдущие годы основными путями движения сырья и продукции, дополнились сухопутными путями сообщения – шоссе Петербург–Киев, Москва–Варшава, Рига–Полоцк, Витебск–Смоленск–Москва [1]. Новые магистрали связали южные губернии с портами Балтики и Петербургом, центр России с Польшей и Западной Европой. Вывоз древесины, сахара, продуктов переработки сельского хозяйства на экспорт шел через Балтийское море [5, с. 21–23]. Спички, крахмал, стекло, спирт

(вино), пиво поставлялись на внутренний рынок Российской империи. Например хозяева пивоваренного завода «Богемия» владели четырьмя вагонами-ледниками для перевозки пива в Вильно, Белосток, Брест, Гродно. Продукция этого завода удостаивалась похвальной грамоты на Всероссийской промышленной и художественной выставке 1896 г. в Нижнем Новгороде [2, с. 158].

Экономический подъем 1890-х гг. повлек за собой рост числа крупных предприятий. Их количество к началу XX в. составило более двух тысяч, что было почти в восемь раз больше, чем в 1860-х гг. Благодаря акционированию и деятельности банков, росту отечественного и приходу иностранного капитала производство на белорусских землях было впереди многих губерний Российской империи.

Наравне с относительно крупными существовало множество мелких ремесленных и мануфактурных предприятий (кожевенные, текстильные, пищевые), которые использовали водяные и ветряные двигатели, конную тягу. Особенностью становления на белорусских землях промышленной архитектуры в этот период было ее развитие на объектах, находящихся как бы на всех трех стадиях производства – ремесленной, мануфактурной и фабрично-заводской.

Сложившаяся ранее отраслевая структура осталась практически без изменений. Однако производственные объекты стали более разнообразными по функциональному назначению – к традиционным мельницам, винокурням, пивоварням, кожевенным, обойным и прочим фабрикам добавились предприятия машиностроения, металлообработки, деревообработки, объекты обслуживания железной дороги, городского хозяйства – водопровод, пожарная служба, электростанции, военные склады и производства.

Экономический кризис 1904–1907 гг. отразился на развитии промышленного производства, новые предприятия практически не строились. Но с 1908 г. строительство возобновилось, начался выход из депрессии, перешедший в экономический подъем.

Первая мировая война разделила линией фронта белорусскую территорию на западную, оккупированную немцами, и восточную – прифронтовую. Традиционные рыночные и транспортные связи белорусской промышленности были разрушены. В 1914 г. в Российской империи был введен сухой закон, что привело к закрытию практически всех винокуренных заводов Беларуси. Было свернуто производство на большинстве предприятий, многие эвакуированы. Все металлообрабатывающие заводы, предприятия легкой и пищевой промышленности стали работать на нужды армии. Одновременно на территории Беларуси действовали передвижные предприятия по ремонту военной техники и вооружения.

К 1917 г. промышленное производство на белорусских землях приостановило свое развитие, многие предприятия работали не на полную мощность, часть из них была закрыта.

Рассматриваемый период в истории белорусского промышленного

зодчества отличается тем, что основную роль в его становлении сыграли объекты, создаваемые частными лицами, а также товариществами и акционерными обществами. Эти объекты далеко не всегда были самыми крупными, таковыми оставались предприятия, принадлежавшие дворянам, владевшим сельскохозяйственными угодьями, лесными и ископаемыми ресурсами. Однако новые объекты частного капитала в большей степени развивались в русле общеевропейских тенденций формирования производственного пространства, практицизм владельцев способствовал рационализации планировочных и объемно-пространственных решений, использованию новых приемов и средств.

Более половины объектов производственного назначения в это время создавались частными лицами – 56%. Казенное строительство охватывало 25% производственных объектов Беларуси, 19% составляли предприятия различных товариществ и акционерных обществ (данные наши. – *Г. З.*).

Каждой группе объектов соответствовал свой подход не только в финансировании, но и в составлении и утверждении проектов построек, их размещении. Кроме того, существовали отраслевые предпочтения в той или иной группе, что определялось мотивациями владельцев.

Частное промышленное строительство теперь инициировалось не только помещиками, но и сформировавшимся в городах местным купечеством. Частные собственники стремились достичь экономической выгоды, ориентируясь на традиционные производства по переработке местного сельскохозяйственного и минерального сырья. Проекты частных построек выполнялись преимущественно инженерами, иногда архитекторами, реже – самими владельцами и утверждались местной администрацией в соответствии со сложившимся законодательством Российской империи в отношении частного фабрично-заводского строительства. В 1860-е гг. стали открываться городские частные предприятия, чего не было с конца XVIII в., однако преобладающее большинство частных фабрик и заводов по-прежнему располагались в помещичьих имениях. Если в городах размещалось 23% промышленных предприятий, в местечках – 8,5%, то в сельской местности – 68,5% [3, с. 298]. Сохранение и устойчивое развитие крупных и средних помещичьих хозяйств – сельскохозяйственной перерабатывающей промышленности (Молодово, Поречье, Альбертин, Добруш) – стало основным отличием от общероссийского промышленного развития [4, с. 39].

Государство, финансируя возведение четверти всех белорусских производственных построек, стремилось создать условия для содержания войск на этой территории и совершенствовать оборонные способности армии. Строительство здесь велось централизованно под контролем Главного инженерного управления. Казенные объекты создавались в городах и на выделенных для устройства и расширения крепостей участках. Использование в военных целях таких новинок, как аэростаты, аэропланы и автомоби-

ли, потребовало возведения совершенно новых типов зданий и инженерных сооружений и объектов их обслуживания.

Акционерные общества и товарищества были ориентированы на получение доходов от предоставляемых товаров и услуг городскому населению, численность которого значительно выросла. Первыми промышленными постройками товариществ были производственные объекты железных дорог. Затем стали строиться объекты городского хозяйства – постройки водопровода, электростанции, пожарные депо, а также некоторые предприятия (например, льнопрядильная фабрика «Двина» в Витебске). Возведение всех зданий и сооружений железнодорожных магистралей осуществлялось по проектам, составлявшимся в столице Российской империи архитекторами и инженерами для каждой линии отдельно, и контролировалось Министерством путей сообщения. Другие промышленные объекты проектировались архитекторами или использовались готовые проекты, если они отвечали требованиям Свода законов. Промышленное строительство товариществ и акционерных обществ велось исключительно в городах.

Архитектура производственных объектов стала не только многообразнее в связи с развитием новых отраслей, но и разнообразнее в пределах каждой отдельной отрасли. Это касалось особенно пищевкусовой, текстильной, деревообрабатывающей отраслей, металлообработки и производства строительных материалов. Здесь в большей степени, чем в других отраслях, внешний вид зданий формировался под влиянием технологических особенностей, что отвечало общеевропейским тенденциям развития промышленной архитектуры.

По количеству предприятий лидировали: пищевкусовая промышленность, в которой строилось до 30% от общего числа производственных объектов (винокуренные, пивоваренные, мукомольные, дрожжевые); 18% составляли деревообрабатывающие предприятия (лесопильные, бумаго-картонные), 8% – предприятия по производству строительных материалов (стекольные, кирпичные).

По объему выпускаемой продукции первое место принадлежало винокурению. Оно было распространено на всей территории. В 1882 г. по объему переработки на винокуренных заводах картофеля, превратившегося в техническое сырье, Минская губерния занимала четвертое место в Европейской части России, Гродненская – шестое, Виленская – девятое, Могилевская – пятнадцатое [2, с. 109]. На втором месте находилась деревообрабатывающая промышленность. Значительную часть ее продукции давали предприятия Минской и Могилевской губерний. Текстильная промышленность, занимавшая третье место, получила наибольшее развитие в Гродненской, а также Могилевской и Минской губерниях. Металлообрабатывающая промышленность вместе с железнодорожными мастерскими была лучше всего развита в Минской и Могилевской губерниях, промышленность по вы-

пуску стекла – в Могилевской [2, с. 114–115].

Промышленное строительство контролировалось государственными органами и регламентировалось рядом законодательных документов Свода законов Российской империи. Для белорусских губерний, так называемого Северо-Западного края, в рамках общероссийских правил существовали привилегии, например на производство вина в имениях дворян-помещиков [6, с. 5]. Необходимо отметить влияние «черты оседлости» на формирование структуры производства. Устав промышленный закреплял льготы при открытии предприятий евреями по месту их постоянного жительства в местечках и городах. Размещению большой доли производств в сельской местности способствовало Положение о Государственном промысловом налоге: от него освобождались «заводы кирпичные, черепичные, гончарные, известеобжигательные, крахмальные, смолокуренные, маслодельни, сыроварни, лесопильни, мельницы, сукновальни, крупорушки и сельскохозяйственные винокуренные заводы», если они размещались в границах помещичьих имений [8, с. 254].

Информация, необходимая для учреждения и строительства предприятия, содержалась в разных частях Свода законов (уставы Промышленный, Питейный, Акцизный, Строительный) и постоянно пополнялась новыми статьями, правилами, ограничениями, поэтому стали издаваться специальные справочники [9, 10].

Кроме того, с внедрением паровых котлов, сложного оборудования появлялись специализированные нормативные документы – «Правила относительно устройства, содержания и освидетельствования паровых котлов, состоящих в ведении Министерства торговли и промышленности» [10, с. 99], «Правила о мерах безопасности работ в заведениях фабрично-заводской промышленности» [11]. В них оговаривались освещенность рабочих мест и минимальная высота рабочего помещения (2,36 м), обязательное устройство естественной или искусственной вентиляции, поддержание надлежащей температуры. Нормировалась ширина проходов внутри здания, а также организация пожарных выходов из здания и возведение металлических лестниц для эвакуации во время пожара [11].

Проектирование и возведение построек производственного назначения на белорусских землях велось согласно общероссийскому законодательству: по Строительному уставу – фабрик и заводов частных владельцев, акционерных обществ и товариществ, по ведомственным уставам – казенных объектов.

Производственные объекты были ранжированы по вредности: совершенно безвредные производства, производства, разрешенные к постройке в населенных местах, а также производства, угрожающие безопасности населения [12], – аналоги современных классов вредности производств. В рамках строительного законодательства существовали статьи, регулировавшие размещение предприятий относительно населенных мест, а также нормы пожарных разрывов от зданий (20 саж. = 42,26 м).

В новой редакции Строительного устава 1881 г. решение значительного числа вопросов по возведению и обустройству фабрик и заводов было передано на усмотрение местной администрации [13].

Государственный надзор за проектированием и возведением производственных построек осуществлялся губернскими властями. Чтобы получить разрешение для строительства частным лицом, товариществом или акционерным обществом производственного объекта, необходимо было предоставить в губернское Строительное управление чертежи (планы, фасад, разрез) и проект размещения постройки на участке, подтвержденный землемером, а также заключения Старшего фабричного инспектора и полицмейстера, свидетельствующие о безопасности и безвредности производства для окружения. Существовали утвержденные формы, содержащие для подобных заключений фразу: «Не представляет опасности для населения» [14].

Участие профессиональных архитекторов в промышленном строительстве было достаточно ограниченным. Известно, что здесь работали губернский архитектор К. Залесский, витебский городской архитектор Т. В. Кибардин, инженер-архитектор Э. Кулеш, архитектор Г. Кайзер из Москвы, архитектор Высоцкий, художник-архитектор А. Е. Чали-Суриев.

Большая часть проектов фабрик и заводов выполнялась гражданскими инженерами, среди них – Хроецкий, Вильбушевич, Маньковский, Изабелинский, Клебанов, Лашкевич, Эйгель, И. Залкинд, Б. Трояновский, Л. Фишков, Я. Шизбург, И. Кроль, Н. Зайцев, В. А. Шапиро, А. Э. Кржижановский, Р. Р. Беккер, В. Ф. Корзон, О. И. Лившицын, М. Н. Алексеев, В. А. Срока. Более 30 проектов винокуренных, лесопильных, стекольных заводов выполнил инженер Ф. Ф. Фильгабер, работавший сначала губернским механиком, затем инженером-технологом технической конторы Товарищества «Н. Я. Якобсон, Г. Л. Лифшиц и К°«. Проектированием частных промышленных объектов занимались в отдельных случаях военные инженеры, например, техник Корпуса военных инженеров Н. Деч, инженер-капитан Деснин. Столь значительное участие инженеров в проектировании объектов промышленной архитектуры объяснялось большей зависимостью производственных построек от своей функционально-конструктивной основы и технологических аспектов.

Распространенным для белорусского промышленного строительства конца XIX – начала XX в. было использование проектов, выполненных за пределами белорусских губерний. В отечественном промышленном производстве применялись новейшие технологические схемы и устройства, разработанные в Европе. Импортировалось оборудование для фабрик и заводов, а вместе с ним – проектная документация для возведения производственного корпуса с учетом параметров данного оборудования. Проекты составлялись на машиностроительных и чугунолитейных заводах Варшавы, Вильно, Ревеля, Риги. Пивоварен-

ный завод Леккерта в Могилеве был построен в 1879 г. по проекту, созданному техником машинной фабрики Нобак и Фрице в Праге [15, с. 79].

Приход иностранного капитала, создание совместных акционерных обществ способствовали использованию опыта европейского промышленного зодчества. Например, проект грандиозного для того времени промышленного здания льнопрядильной фабрики «Двина», построенной в Витебске бельгийско-российским акционерным обществом, предположительно был выполнен в Бельгии [16, л. 54].

Следует отметить, что отечественное промышленное строительство не только использовало европейские новинки, но и само участвовало в изобретательской деятельности. Помещик-фабрикант А. Скирмунт, владелец ряда заводов в имении Молодово, зарегистрировал патент на новую технологию в сахарном производстве. В 1901 г. минский инженер Г. А. Каплан получил «привилегию» на усовершенствованную кирпичеобжигательную печь [17, с. 169].

Типовые («образцовые») проекты использовались при возведении казенных производственных объектов военного ведомства и в железнодорожном строительстве. Большинство проектов производственных объектов оборонного значения разрабатывалось и утверждалось Инженерным комитетом Главного инженерного управления. Тем не менее в Бобруйской, Брест-Литовской и Гродненской крепостях составлением проектов, их уточнением и привязкой к местности занимались военные инженеры (инженер-капитан Залесский, инженер-полковник Ермолаев, инженер-полковник Фабрициус, инженер-прапорщик Васильев, инженер-капитан Гертриг, капитан Баярь, инженер-подполковник Врочинский). Проектирование новых видов построек – эллингов, авиационных ангаров, специализированных складов – велось на конкурсной основе, разработка проектов осуществлялась техническими бюро Путиловского и Русско-Балтийского заводов в Санкт-Петербурге, завода К. Рудзкого и К° в Варшаве [18–20].

При строительстве новой железнодорожной линии для возведения станционных зданий под контролем Министерства путей сообщения Российской империи выпускались типовые исполнительные чертежи. Альбомы чертежей содержали планы, фасады, разрезы и детали пассажирских, производственных и жилых зданий, а также чертежи различных сооружений и технических устройств [21–26]. В начале XX в. для создания отдельных объектов на уже действовавших железнодорожных линиях приглашались специалисты. Так, проект водонапорной башни для Московско-Брестской железной дороги был составлен товариществом «Железо-Бетон» в Петербурге. Для узловых станций разрабатывалась схема расположения путей и построек (генеральный план). Здесь, в отличие от фабрично-заводского строительства, обязательно учитывалась перспектива развития хозяйства станции [27].

Промышленные объекты строились примерно с одинаковой плот-

ностью на всей белорусской территории. Формирование к началу XX в. равномерной региональной структуры размещения производственных объектов было обусловлено сложившейся системой хозяйствования, при которой значительная часть промышленных предприятий размещалась в имениях, а также системой сухопутных дорог и речного торгового сообщения, устройством в первой половине XIX в. шоссейных дорог и строительством в последней трети XIX – начале XX в. железнодорожных линий. Причем железные дороги с 1880-х гг. стали основным фактором, влиявшим на размещение производственных объектов. Возможной в отдельных случаях была и обратная связь. Влиятельные люди стремились к тому, чтобы железная дорога прошла вблизи их имений и фабричных комплексов. Так, была проведена дорога через Гомель и Добруш, где владельцем крупных предприятий был генерал-фельдмаршал И. Ф. Паскевич, князь Варшавский. Бывший министр путей сообщения Кривошеин, основавший в 1890 г. бумажно-картонную фабрику в имении около Шклова, способствовал проведению в 1902 г. железной дороги через город вблизи фабрики [28, с. 217].

Белорусские города (Минск, Витебск, Гродно, Гомель, Барановичи, и др.) постепенно превращались в промышленные. Однако они не стали индустриальными центрами, какими являлись Петербург, Москва, Харьков, Киев. Промышленная застройка в них размещалась в центре и на окраинах, образуя фабричные предместья (Раковское предместье, Ляховка в Минске, Ново-Белица в Гомеле).

Застройка площадки предприятия зависела от места расположения в городе и технологических особенностей производства. В центре города была распространена периметральная многоэтажная каменная промышленная застройка (обойные фабрики в Минске, Витебске). На окраинах применялась линейная схема – каменные основные производственные корпуса создавали сплошную застройку улиц (район Ляховка в Минске). На огнеопасных предприятиях (механические, металлообрабатывающие, гончарные, кирпичные заводы) главный производственный объем занимал центр площадки, находившийся на удалении от границ соседних участков. Часто на территориях предприятий сохранялись и особняки владельцев, увязанные планировочно со всем комплексом, – традиция, идущая от расположения хозяйственно-производственных построек в усадьбах первой половины XVIII в.

Размещение предприятий за пределами городов, в сельской местности, следовало традиции фабрично-заводского строительства первой половины XIX в. Отдельные промышленные здания пищевой отрасли приближались к усадьбе и могли быть построены в едином комплексе с усадебным домом и парком при реках, озерах, прудах. Поскольку винокуренные, крахмальные заводы, мельницы не имели большого числа построек, а, как правило, находились в одном здании, то они включались в композицию парадной части

имения (имения Савейки, Жабчицы). Промышленные постройки стекольных, лесопильных производств удалялись от жилья и располагались на отдельной площадке, преимущественно на пересечении дорог. Как огнеопасные и шумные объекты они и размещались на расстоянии не менее 20 саж. от ближайших строений. Крупные производства вне городов имели и собственные подъездные железнодорожные пути (например, промышленный комплекс имения Станьково, деревообрабатывающее предприятие при Старых Дорогах).

Комплекс предприятий располагался обычно на выделенной площадке поместья и «наращивался» постепенно, образуя промышленную территорию (Поречье, Добруш). Так, в имении Альбертин недалеко от Слонима в начале XX в. на одной площадке действовало около полутора десятка производств, в том числе две мельницы (большая и малая), суконная фабрика, лесопильный завод, чугунолитейный завод и самое старое производство – бумажная фабрика [29, л. 10]. В имении Станиславово под Гродно действовали винокуренный, кирпичный, изразцовый заводы [30, л. 13; 31, л. 3; 32, л. 19].

Использование на предприятиях труда большого количества наемных рабочих привело к необходимости поселения людей при заводах. Жилые поселки для рабочих в некотором роде продолжали традиции мануфактурного строительства. Бараки для рабочих были построены при кирпичных заводах имения Станиславово, жилые дома – при крахмальном заводе «Сокол» в Минске и фабрике «Двина» в Витебске, деревянные казармы размещались при лесопильном заводе около Старых Дорог и на участках стекольных заводов в имениях Руды и Подоресье. Сохранились жилые здания при Красносельском цементном заводе и железнодорожных мастерских в Минске.

Новыми производственными объектами стали аэродромы с эллингами, компрессорными станциями, складами и мастерскими, комплексы автомобильных гаражей [33]. В Гродненской крепости в 1913 г. отдельный участок был выделен для автомобильного хозяйства, где были возведены гаражи, водонапорная башня и бензинохранилище [34; 35, л. 14; 36, л. 1–3].

Внешний вид промышленных строений во многом определялся техническими и экономическими факторами, что было проявлением свойственного тому времени духа рационализма. С 1880-х гг. начинается поиск средств выразительности утилитарных объектов, где сам строительный материал, строительная техника, конструкция должны стать основным источником архитектурной выразительности.

В промышленной архитектуре распространился «кирпичный» стиль. Ему было свойственно узорочье кладки, разнообразие лопаток, карнизов, силуэтных линий в фасадах фабрично-заводских зданий и сооружений, в том числе дымовых труб. Открытая кирпичная кладка сочеталась с побеленными выступающими плоскостями, этот прием белорусского промышленного зодчества был общим и для восточноевропейской практики [38, с. 101].

Однако степень использования декоративных приемов «кирпичного» стиля была очень разной. В постройках военного ведомства, в отличие от частного фабрично-заводского строительства, отход от декоративности произошел достаточно быстро. Уже в 1870-е гг. применялся строгий, утилитарный подход к оформлению внешнего вида объектов. Для ряда производственных зданий и сооружений стало необходимым применение сложных металлических ферм и рам, каркасных и монолитных бетонных конструкций, при этом рациональные и функционально-конструктивные требования выступали на передний план, а художественно-декоративная составляющая архитектуры вообще исчезла. Например, пороховые погреба начала XX в. представляли собой мощные сооружения из бетона на бутовом фундаменте с вытяжной системой вентиляции (Гродненская и Брестская крепости) [39, 40]. Полный отказ от декора демонстрирует и проект бетонного завода под Гродно: открытые механизмы оборудования были скомпонованы в технологическую линию и оснащены системой пандусов и освещения [41].

Местоположение производственного объекта в значительной мере влияло на разработку его внешнего облика. Вне населенных мест заводские строения решались достаточно просто и утилитарно, тогда как промышленная застройка в городах и имениях могла использовать разнообразные декоративные архитектурно-художественные приемы «кирпичного» стиля и неоготики. Корпуса заводов, включавшихся в усадебную зону имения, по своим габаритам могли превосходить усадебный дом. Особое значение для усадебных промышленных объектов получало их силуэтное построение с высоким щипцом, ломаной линией кровли, украшенной башенками. В архитектурной деталировке фасадов использовались аркатурные пояса, профилированные карнизы, декоративные ниши, высокие окна с полуциркульным, лучковым завершением, стрельчатые проемы.

Архитектура построек акционерных обществ и товариществ выделялась по сравнению с общей массой фабрик и заводов. Здесь сказывалось участие в проектировании профессиональных архитекторов и капитальность построек. Объекты городского хозяйства служили определенной иллюстрацией технического прогресса, поэтому их внешнему виду также уделялось внимание: в декоративном оформлении наружных стен, граней и ярусов использовались элементы неоготики, псевдорусского стиля и модерна.

Производственные постройки становились неотъемлемой частью предметно-пространственной среды, формировалась новая эстетика. Изображения «с птичьего полета» известных металлообрабатывающих предприятий, таких как Кошарский и Вокзальный заводы в Минске, а также Добрушской фабрики, помещались на бланках документации предприятий и в рекламных объявлениях, выпускались открытки с видами построек железных дорог, известных предприятий, объектов городского хозяйства, инженерных сооружений [42].

5.2. Архитектура предприятий основных отраслей производства

Наиболее заметными и интересными в промышленной архитектуре рассматриваемого периода явились постройки таких отраслей производства, как пищевкусовая, деревообрабатывающая, металлообрабатывающая и производство строительных материалов.

Объекты *пищевкусовой отрасли* получили наибольшее распространение, благодаря чему их архитектура в значительной мере повлияла на представления о промышленном зодчестве Беларуси. Среди всех объектов пищевкусовой отрасли больше всего строилось винокуренных и пивоваренных заводов. Несколько меньше, но тоже в достаточном количестве, возводилось крахмальных и дрожжевых предприятий.

Винокуренные заводы традиционно устраивались помещиками при усадьбах. Предприятие размещалось в одном здании, состояло из нескольких отделений: квасильного, дрожжевого, аппаратного, солодовни, мойки картофеля. Производство вина (спирта) контролировалось государством – акцизными чиновниками, для которых в конце XIX – начале XX в. в здании завода устраивались квартиры.

Винокурни часто входили в парадную часть усадебного комплекса, поэтому особое внимание уделялось их архитектурно-художественному решению. Широко использовались декоративные элементы неоготики и «кирпичного» стиля: фигурная кирпичная кладка карнизов, на горизонтальных тягах, в обрамлении оконных проемов и на плоскостях лопаток. Для Витебской губернии было характерным применение в декоре фасадов колотых камней в сочетании с кирпичной кладкой оконных проемов, перемычек, карнизов, лопаток [43].

В планировочном решении винокурен (броваров) 1860–1910-х гг. прослеживаются две схемы.

В первой, более ранней, схеме план производственного корпуса близок прямоугольнику, к аппаратному отделению с двух сторон примыкают вспомогательные, складские помещения и отделение для конного или парового двигателя (Стефаново, Дерешевичи, Зарудье, Савейки, Мильчи) [44]. Несмотря на распространение паровых машин, в этом производстве широко использовался и конный двигатель, поскольку не требовалось создания силы большой мощности. Здания броваров часто были деревянными. Так, «сельскохозяйственный» винокуренный завод Погодиной в имении Здитово представлял собой одноэтажное деревянное здание, прямоугольное в плане, к одному торцу которого был пристроен конный привод, к другому – жилые помещения; с тыльной стороны – «паровичное» отделение [45].

При второй схеме завод имел план Т-образной формы. Здание винокурни обычно состояло из двухтрехуровневого доминирующего вертикального объема, к которому

с противоположных сторон примыкали одно-двухэтажные протяженные постройки. Одно крыло здания занимали жилые помещения и солодовня в полуподвале, другое – квасильное, дрожжевое и моечное отделения (Яново, Гулевичи, Мацкевичи, Жабчицы, Горки, Генрихполь) [46]. Паровой двигатель обычно располагался позади центрального объема в пристройке – «паровичном» отделении, и отделялся от других помещений каменной или кирпичной стеной толщиной не менее 1,25 аршина. Число уровней в аппаратном отделении, его параметры задавались технологическим оборудованием.

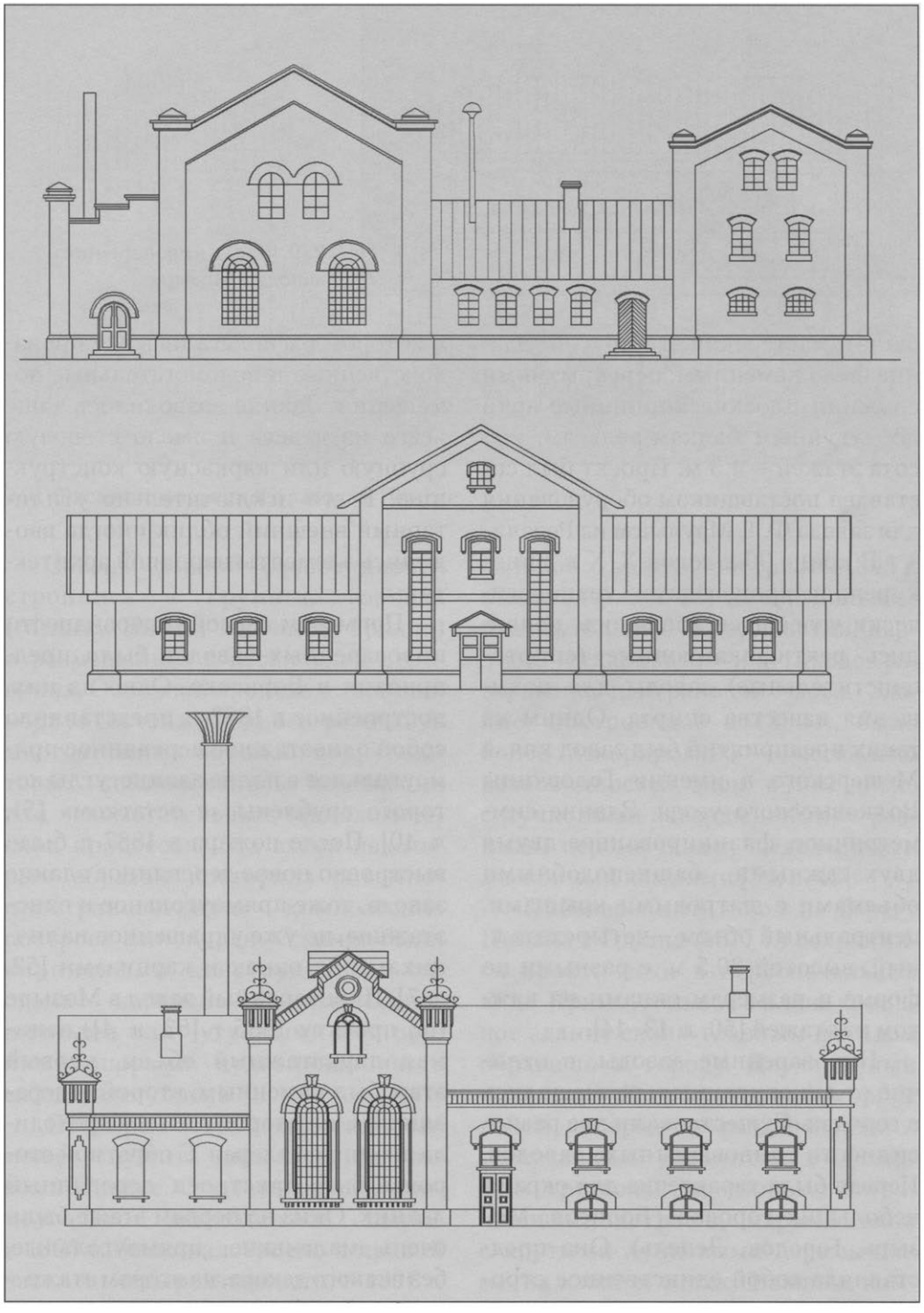
Стремление создать симметричную композицию фасада винокуренного завода привело к тому, что солодовня переместилась в полуподвальное помещение, над которым размещались квартира винокура и комнаты акцизных чиновников. Фасад приобретал ступенчатую композицию с декоративно украшенным фронтоном центрального корпуса и фигурным очертанием силуэта. Именно такой силуэт замыкал одну из подъездных аллей в усадебных комплексах Жабчицы Пинского уезда, Острогляды Речицкого уезда, Савейки Слуцкого уезда [47].

В Лынтупах сохранилась часть зданий завода, размещавшегося при усадьбе, с левой стороны от партера, за липовой аллеей. Фасады производственного корпуса были декорированы лопатками, поясками и окнами с выделенными лучковыми завершениями. Центральная часть завода – четырехэтажная, к ней с двух сторон примыкали более низкие пристройки.

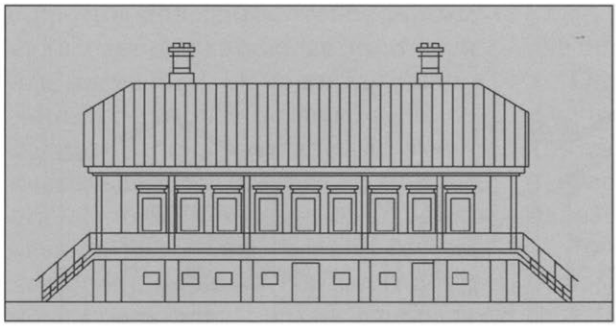
Одними из самых крупных винокуренных заводов являлись предприятия Скирмунта в Молодово и графини Бобриковой в имении Закозель.

Винокуренный завод в имении Скирмунтов Молодово был построен в 1883 г. по проекту Фрида [48, л. 5–6]. Кирпичный Т-образный в плане завод имел трехэтажную, достаточно широкую центральную часть, фланкированную небольшими одноэтажными объемами. Корпус, расположенный позади основного, был двухэтажным, в нем размещались квасильное, дрожжевое отделения, солодовня. Паровая машина помещалась в правой пристройке. Такая технологическая схема несколько отличалась от распространенных решений, где паровая машина располагалась в пристроенном с тыльной стороны объеме. Фасад здания был симметричным, центральная часть выделялась треугольным щипцом с розеткой и имела хорошо проработанные детали: лопатки, разновысокие окна (одиночные, спаренные и строенные).

В имении Закозель графини Бобриковой в хозяйственной части, изолированной от усадьбы, размещались винокуренный и ректификационный заводы, контора, дом для служащих, склады, котельная [49, л. 11–12]. Винокуренный завод (аппаратное и перегонное отделения) занимал довольно высокий двухэтажный объем (17,5 м) с мансардой, к нему примыкали одноэтажные пристройки – склад, контора и лаборатория с одной стороны и жилье,



238. Фасады винокуренных заводов в имениях Савейки, Острогляды и Жабчицы



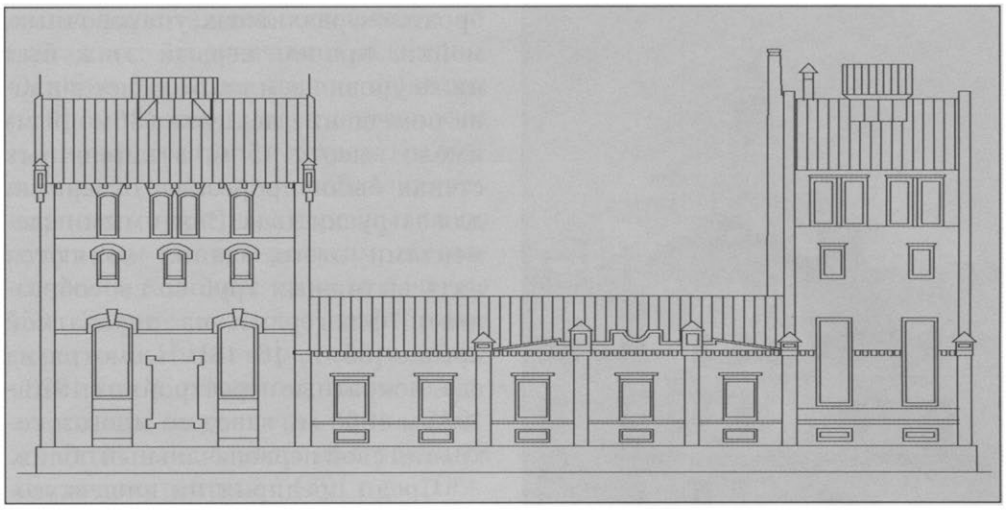
239. Фасад пивоваренного завода в Мозыре

баня и мастерские – с другой. Здание было каменным, перекрытиями служили плоские кирпичные арки по чугунным балкам-рельсам, высота этажей – 4,3 м. Проект был составлен поставщиком оборудования для завода Ф. Г. Маульчем из Ревеля.

В конце 90-х годов XIX в. винокуренное производство технологически усовершенствовалось, появились ректификационные (спиртоочистительные) заводы для повышения качества спирта. Одним из таких предприятий был завод князя Мещерского в имении Головчицы Волковысского уезда. Здание симметричное, фланкированное двумя двухэтажными башнеподобными объемами с шатровыми крышами, центральный объем – четырехэтажный, высотой 20,5 м, с разными по форме и размерам окнами на каждом из этажей [50, л. 13–14].

Пивоваренные заводы, в отличие от винокуренных, размещались в городах. Существовали две разновидности пивоваренных заводов. Первая была характерна для окраин небольших городов (Борисов, Мозырь, Городок, Лепель). Она представляла собой единственное строение – одно-, реже двухэтажный, прямоугольный в плане корпус, в котором располагались все производственные и вспомогательные помещения. Здание возводилось чаще всего из дерева и имело стеновую срубную или каркасную конструкцию. В его исключительно утилитарный внешний облик иногда вводились элементы народной архитектуры.

Примером первой разновидности пивоваренных заводов были предприятия в Борисове. Одно из них, построенное в 1882 г., представляло собой одноэтажное деревянное прямоугольное в плане здание, углы которого срублены «с остатком» [51, л. 10]. После пожара в 1887 г. было выстроено новое деревянное здание завода, тоже прямоугольное и одноэтажное, но уже украшенное наличниками на окнах и карнизами [52, л. 7]. Пивоваренный завод в Мозыре (по проекту 1885 г. [53, л. 4]) занимал двухэтажный объем, первый этаж был каменным, второй – деревянным, по второму этажу проходила ажурная галерея. С обратной стороны был пристроен деревянный ледник. Окна на первом этаже были очень маленькие, прямоугольные, без всякого декора, на втором этаже – украшены богатыми наличниками с сандриками.



240. Фасад пивоваренного завода в Пинске

Заводы второй разновидности строились в крупных городах (Минск, Пинск, Могилев, Гродно) и размещались в нескольких строениях. Основной производственный корпус состоял из одного, реже двух многоэтажных объемов, вокруг которых компоновались помещения для вспомогательных технологических процессов. Эта схема некоторым образом повторяла объемно-пространственную композицию построек винокурен. Здания были кирпичными, конструктивная система – каркасно-стеновая с кирпичными или чугунными внутренними опорами, подвальная часть сильно заглублена.

Примером второй разновидности может служить пивоваренный завод в Пинске. Существовавшее прямоугольное одноэтажное здание в 1895 г. было надстроено в правой части до четырехэтажного, в 1896 г. с левой стороны пристроено тоже четырехэтажное здание. Первоначальное здание и пристройка 1895 г. имели сдержанный декор – большие прямоугольные окна, лопатки, карниз с «сухариками» и аттиковое завершение центральной части. Здание, построенное в 1896 г., было более декорировано – несколько разновидностей окон, в том числе с лучковыми завершениями, с разными перемычками, выделенными замковыми камнями [54, л. 15].

Пивоваренный завод на берегу Немана в Гродно (1877 г.) сохранился практически в первоначальном виде. Прямоугольное в плане каменное здание своим главным фасадом обращено к городу. Двухэтажный с мансардой протяженный корпус почти посередине разделен узким трехэтажным ризалитом, выделенным треугольным щипцом, широкими пилястрами, парами окон с крутыми лучковыми перемычками на каждом этаже. Важным композиционным элементом является высокая восьмигранная кирпичная



241. Пивоваренный завод в Гродно

труба с детально проработанной «кружевной» кладкой завершения.

В Минске на углу Александровской и Михайловской улиц с 1864 г. размещались пивоваренные заводы разных владельцев. В 1894 г. графом К. Э. Чапским был открыт завод «Богемия», оснащенный паровым двигателем. С 1896 г. завод принадлежал семейству Леккерт. Главный производственный корпус был ориентирован на улицу Михайловскую (ныне ул. Киселева). Его фасад имел несимметричную композицию и завершался тремя разными по высоте треугольными высокими щипцами. В сдержанном декоративном оформлении фасадов использованы пилястры, карнизные пояски и круглые окна. В 1910 г. было построено двухэтажное каменное здание ледника и примыкающих помещений бродилен, разливных, упаковочных, мойки, причем первый этаж был ниже уровня земли. Большое в плане помещение ледника (36 × 10 м) имело высоту 15 м, в кирпичных стенах были прорезаны отверстия для загрузки льда. Значимыми элементами этого здания являются пять вытяжных труб со своеобразными флюгерами на двускатной крыше [55, л. 16–18]. Несмотря на неоднократные перестройки в 1923–1925 и 1968 гг., завод во многом сохранил свой первоначальный облик.

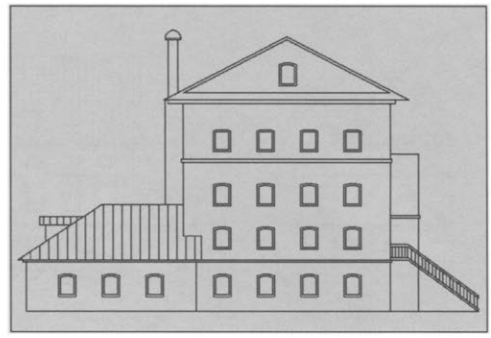
Среди предприятий пищевкусовой отрасли достаточно распространенными были крахмальные заводы, однако их архитектура не отличалась выразительностью. Технологический процесс подобно винокуренному производству осуществлялся на нескольких уровнях и имел вертикальную организацию, но это не отразилось на внешнем облике корпусов. Обычно это были одно- или двухэтажные деревянные здания с несколькими уровнями внутри единого объема [56]. При отсутствии парового двигателя использовался конный привод [57]. Для него сооружалась квадратная в плане пристройка с навесом. В здании крахмального завода могли размещаться и жилые помещения для рабочих [58].

Дрожжевое производство выделилось в отдельный технологический процесс в начале XX в. Дрожжевые заводы в Беларуси и России появились практически одновременно. Завод Уревичей в Минске состоял из четырехэтажного почти квадратного в плане основного производственного корпуса и пристро-

енных двухэтажной солодовни и одноэтажного «паровичного» отделения. Основное здание имело фронтон и скромные карнизы между первым и вторым, третьим и четвертым этажами. В здании использовались кирпичные арочные перекрытия по чугунным балкам-рельсам, металлические колонны разного сечения [59]. Здание, хотя и с некоторыми перестройками, сохранилось до наших дней. Сохранился также в первозданном виде и еще один, дрожже-паточный завод, построенный как винокуренный в 1891 г. на Нижне-Ляховской улице в Минске. Это высокий четырехэтажный корпус с двускатной крышей, стены которого прорезаны небольшими лучковыми окнами.

Мукомольные мельницы, традиционные хозяйственные постройки, в рассматриваемый период значительно видоизменяются. Оснащение их машинами и механизмами, усовершенствование технологии производственного процесса сделало их настоящими промышленными предприятиями.

Ветряные мельницы в имениях, в отличие от крестьянских, сооружались на европейский манер и в комплексе усадьбы играли роль паркового сооружения. Так, в усадьбе Тарново ветряная мельница конической формы была сложена из бута, диаметр ее основания составлял 11,6 м, декоративные элементы были выполнены в стиле эклектики [60, с. 468]. В имении Вишнево Витебской губернии в 1895 г. предполагалось построить ветряную мельницу из бутового камня с тремя ярусами прямоугольных окон и ажурной деревянной галереей для поворота шатра [61].

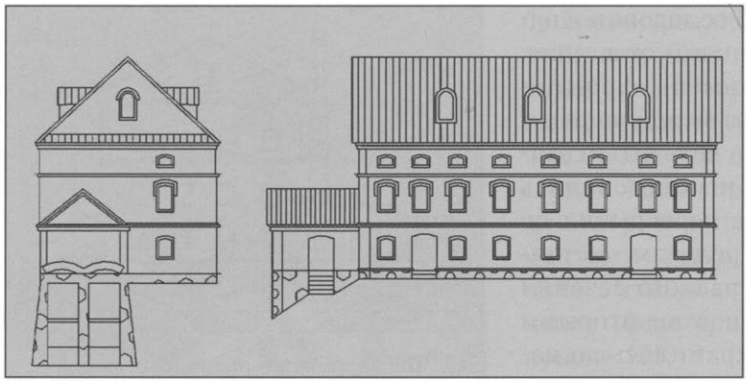


242. Фасад дрожже-паточного завода Уревичей в Минске

В водяных мельницах начали использоваться турбины, позволявшие увеличить производительность в 3–4 раза. Турбины размещались в цокольном этаже, жернова – на первом этаже. С появлением трансмиссионных механизмов и устройств мукомольному производству стали сопутствовать и другие, чаще всего маслобойня, круподерня, деревообрабатывающие производства, пуговичные фабрики, фабрики дробления кремня. Каждое производство занимало отдельный объем. Маслобойня и круподерня могли занимать еще один этаж в здании мельницы.

Водяная мельница в Поставах представляла собой кирпичное, трехэтажное здание. В центре здания находился ризалит главного входа, украшенный арочным проемом с двумя колоннами. В цокольном этаже размещалась турбина и многоступенчатая трансмиссия, на первом этаже – жернова.

Иллюстрацией архитектурно-планировочного решения водяной мельницы как производственного здания является проект мельницы



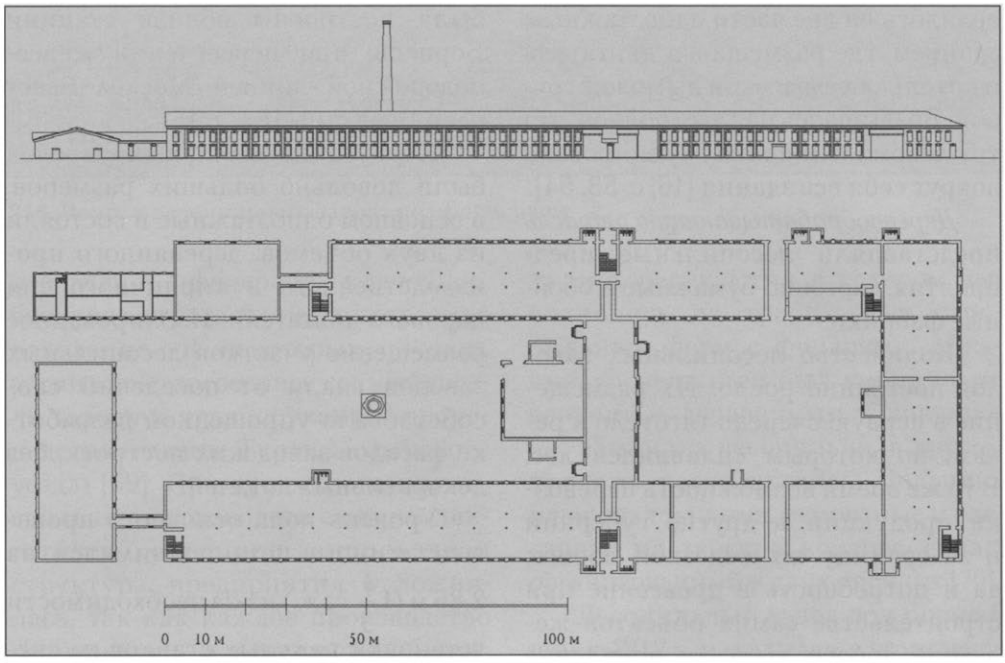
243. Фасад водяной мельницы в имении Лошица

в усадьбе Лошица, под Минском, утвержденный в 1901 г. Основной объем мельницы – кирпичное трехэтажное здание с высокой двускатной крышей, имел размеры в плане 26 × 6,5 м, здесь размещались все производственные помещения и механизмы. Использовалось и чердачное пространство. Фундамент был бутовый, несущие стены – кирпичные, перекрытия поддерживались металлическими колоннами. Главный фасад, выходивший на дорогу в Минск, был украшен лопатками разной ширины в соответствии с изменяющейся по уровням толщиной стен. Проемы лучковых окон различного размера были украшены наличниками. Три яруса здания разделялись профилированными карнизами, на кровле размещались окна-люкарны [62].

Водяная мельница на реке Мюта в имении Лужки также являлась трехэтажным прямоугольным в плане зданием с высокой крышей. Цокольный этаж был сложен из бутового камня; карниз отделял два верхних этажа из кирпича, возведенных в 1912 г. На уровне цоколя размещались турбины и механизмы передачи и регулирования энергии, на втором – жернова и приспособления для сортировки зерна, третий предназначался для завершающих технологических операций, куда мука поступала по транспортеру [60, с. 266].

Предприятия *ткацко-суконного производства* традиционно размещались на реках и довольно долго использовали водяной двигатель. Например, в 1881 г. в Строительное управление Минской губернии были поданы документы на устройство «водяной фабрики для выделки сукна» в существующем двухэтажном здании на реке Уси в имении Кухчицы [63, л. 7]. Эта постройка, вероятно, и прежде использовалась под фабрику. Деревянное здание было длиной 27,7 м и шириной 8,5 м, высота этажей – 2,8 м. В здании совмещались производственная и жилая функции – на первом этаже в правой, удаленной от воды части находились жилые комнаты. Сукновальная фабрика в имении Альбертин Слонимского уезда размещалась в каменном двухэтажном здании мельницы и тоже «действовала водой» [64, л. 13].

Особое место среди производственных построек Беларуси конца XIX – начала XX в. занимает круп-



244. Фасад и план льнопрядильной фабрики «Двина» в Витебске

нейшая по своим размерам льнопрядильная фабрика «Двина», построенная в 1900 г. в трех километрах от Витебска, недалеко от Маркова монастыря. Место для строительства было выбрано между рекой Западной Двиной и Риго-Орловской железной дорогой, с которой промышленная площадка соединялась своей «конно-железной» веткой. Расположенное на открытой местности здание фабрики хорошо просматривалось с дальнего расстояния. Главный производственный двухэтажный корпус был П-образной формы в плане и имел длину около 200 м. К нему были пристроены одноэтажные здания, замыкавшие внутренний двор. В одном из них размещался склад сырья и административный корпус, в другом – склад готовой продукции. По крыше проходила лента фонарного остекления. В декоративном решении протяженных фасадов использован ритм лопаток и высоких оконных проемов, имевших перемычку лучкового очертания с замком. На плоскости фасадов были выведены металлические крепления тяжей конструкции перекрытий.

В конструктивном отношении корпус фабрики представлял собой трехпролетное здание с несущими наружными стенами из кирпича, перекрытиями с кирпичными плоскими арками по металлическим балкам, которые опирались на чугунные колонны и наружные стены. Технологический процесс, начинаясь от склада сырья, проходил по всему корпусу и заканчивался на складе готовой продукции. Большое пространство внутреннего двора раз-

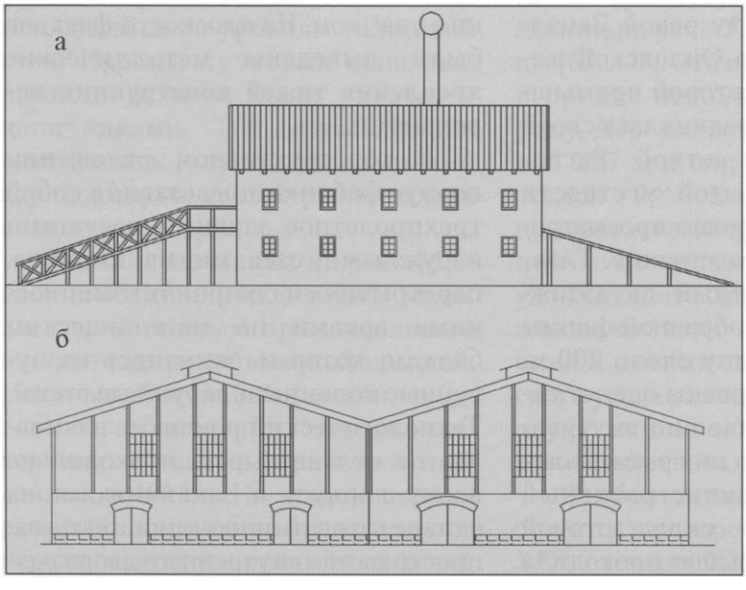
делялось на две части одноэтажным зданием, где размещался двигатель и котельная с высокой дымовой трубой. Возвышаясь над застройкой, эта труба композиционно группировала вокруг себя все здания [16, с. 53, 54].

Деревообрабатывающую отрасль представляли лесопильные предприятия, картонно-бумажные и обойные фабрики.

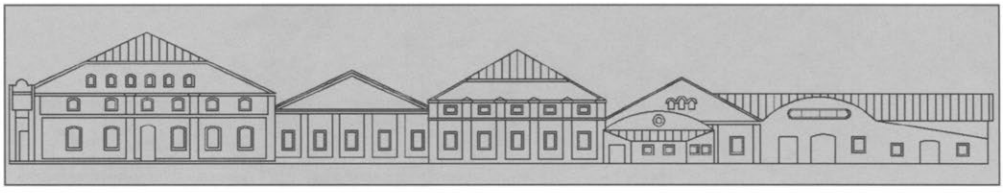
Количество лесопильных заводов постоянно росло. Их размещение в первую очередь тяготело к рекам, по которым сплавлялся лес. В то же время возможность перевозки продукции в другие губернии и за границу по железной дороге, да и потребность в древесине при строительстве самих объектов железной дороги вызвали появление временных и постоянных лесопильных заводов при станциях (заводы на станциях Ганцевичи и Верхутино Полесских железных дорог) [65, 66]. Лесопильный завод и несколько деревообрабатывающих производств были построены вблизи станции Борисов, при пересечении железнодорожной линией Москва–Брест реки Березины [67, л. 15].

Корпуса лесопильных заводов были довольно больших размеров, в основном одноэтажные и состояли из двух объемов: деревянного производственного и кирпичного для парового двигателя. Изолированное размещение участков лесопильных заводов вдали от поселений способствовало упрощенной разработке фасадов заводских построек, без декоративных деталей.

Уровень пола основного производственного цеха поднимался на 2,86 м ($1\frac{1}{3}$ саж.) из-за необходимости установки тяжелых станков на специальном основании в подпольное пространство вели длинные пандусы с ограждением, как на заводе в имении Игнатичи [68]. Применение трансмиссии позволяло к распиловке древесины добавлять ряд других про-



245. Фасады лесопильных заводов:
а – в имении Игнатичи;
б – в имении Селезни



246. Чертеж лесопильного завода под Борисовом

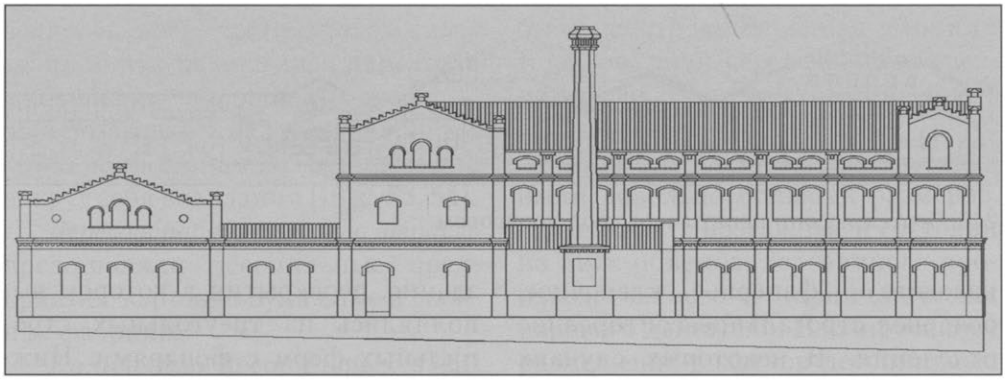
изводств – фанерное, клепочное, бочарное, строгальное, гонторезное отделения. В некоторых случаях распиловке древесины сопутствовали толчение угля и суконное производство (имение Туров Мозырского уезда) [69]. При существовании нескольких производств с одним двигателем объемно-планировочная структура предприятия усложнялась, так как каждое производство размещалось в отдельном объеме. Паровичное помещение с двигателем отделялось от цехов кирпичной стеной толщиной 1,25 аршина (около 90 см) во избежание пожара [69].

Частым являлось соединение лесопильного завода с мукомольной мельницей либо круподеркой. В таком случае одноэтажный фасад дополнялся двухуровневой мельницей. Объем мельницы мог быть как пристроен, так и включен в общий производственный объем. Так, лесопильный завод с мельницей на станции Калинковичи Полесских железных дорог был построен в 1914 г. Деревянное здание с планом сложной Z-образной формы включало котельное помещение, отделенное кирпичной стеной, лесопильный цех и двухэтажную мельницу с фронтоном на фасаде [69].

Лесопильный завод в имении Селезни (1912 г.) представлял собой квадратное в плане двухпролетное здание, перекрытия в котором выполнялись из треугольных стропильных ферм с фонарями. Нижний уровень стен был кирпичным, верхний – деревянным. Один пролет занимала лесопильня, в другом пролете располагались мельница и паровая машина, ремонтные и слесарные мастерские, контора, склад, организованный в двух уровнях [70].

Лесопильный завод под Борисовом к 1912 г. находился в комплексе с пуговичной фабрикой и фабрикой для выделки древесной шерсти. Четыре пристроенных друг к другу кирпичных производственных корпуса образовывали фасад длиной около 80 м с треугольными абрисами крыш и фронтонов. В пристроенных в начале века корпусах перекрытия были устроены из круглых сегментных деревянных ферм, что получило выражение на фасадах. Разновременность построек завода хорошо прослеживается в формах окон – круглых, прямоугольных с полуциркульным лучковым завершением, квадратных. В декоре фасадов использовались лопатки, пилястры, розетки, карнизы, фронтоны [71].

Картонные, картонно-бумажные предприятия строились в городах или крупных имениях (имение Шклов, фабрика «Skina» в имении Смолянцы) [72]. Они состояли из нескольких разновеликих и разно-



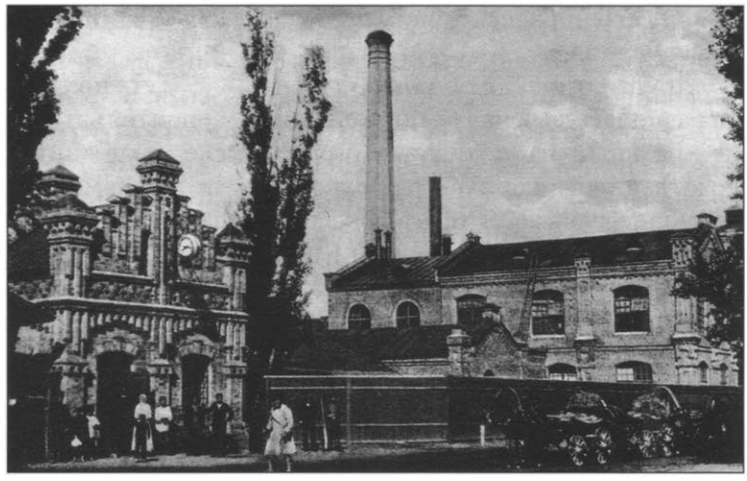
247. Фасад картонно-бумажной фабрики «Skina»

этажных корпусов, строящихся по числу технологических процессов. Из-за пожароопасности стены построек заводов всегда возводились из кирпича. В художественном оформлении фасадов применялись элементы «кирпичного» стиля.

Картонно-бумажная фабрика «Skina» состояла из нескольких корпусов. Первым по времени строительства был трехэтажный корпус, богато декорированный лопатками, карнизами и спаренными окнами. В более поздних пристройках декоративные элементы выполнялись в стилистике ранней постройки [73].

Добрушская фабрика была одним из передовых предприятий своего времени в Российской империи. Основанная в 1871 г., в 1878 г. она была акционирована и директором правления избран инженер Антон Стульгинский. Он к тому времени имел репутацию известного специалиста в области бумажного производства. А. Стульгинский после окончания в 1872 г. технологического института в Санкт-Петербурге руководил строительством Бабинской бумажной фабрики и заведовал технической частью Красносельской писчебумажной фабрики под Петербургом. Добрушская фабрика под его руководством и, вероятно, по его проектам была реконструирована и расширена, усовершенствована система гидротехнических сооружений, устроены механические мастерские. В 1882 г. была открыта лаборатория, первая в Беларуси, в 1889 г. проведено электричество, затем телефон. При фабрике были созданы пожарное депо, больница, аптека, оптовый склад продуктов, фабричная школа, фабричное училище, ремесленные классы [74, с. 43–44].

Фабричные постройки образовывали замкнутый прямоугольный контур. Одно- и двухэтажные производственные корпуса разных размеров формировали выразительную промышленную застройку, открытую в сторону реки. Высотными доминантами служили четырехэтажная башня и четыре кирпичных дымовых трубы, одна из которых имела интересное фигурное завершение. Разнообразие в решении фасадов привносили окна – разновеликие неоготические стрельчатые



248. Добрушская бумажная фабрика

проемы, полуциркульные окна без выделения перемычки и окна с лучковыми перемычками с замковым камнем. Архитектурно-художественным элементом стали технологические выпуски вентиляции на кровле корпусов. Они имели конусовидные завершения и своеобразный металлический «подзор». Здание проходной, ориентированной в сторону города, было более насыщено декоративными элементами – рельефным орнаментом, лучковыми окнами с наличниками и замковым камнем.

Обойные фабрики размещались преимущественно в плотной городской застройке, со строениями по периметру участка. Производственные корпуса обойных фабрик имели вытянутый (50–60 м) прямоугольный план. Небольшой вес оборудования давал возможность организации многоэтажных зданий. Как и в постройках картонных фабрик, использовалось конструктивное решение, снижающее пожароопасность: кирпичные наружные стены, кирпичные на первом и чугунные опоры на верхних этажах, сводчатые перекрытия по чугунным балкам-рельсам. Потребность производства в хорошей освещенности способствовала появлению большого числа оконных проемов, что использовалось в художественном решении фасада. Протяженные ритмичные ряды окон разделялись тягами, которые выявляли неоднородность и расчлененность внутренней структуры производственного корпуса.

Обойная фабрика Шифмановича была открыта в Минске в 1892 г. в Раковском предместье. В 1910 г. было достроено более просторное двухэтажное кирпичное здание фабрики и котельное отделение [75]. Расстановка всех строений повторяла форму участка. Ранняя по времени возведения постройка была декорирована рустованными пилястрами, сандриками, карнизами и окнами с лучковым завершением. Поздняя постройка имела большие окна с лучковым завершением. Крыша на всем здании была вальмовая, сложного очертания. Фабрика сохранила свою промышленную функ-

цию и сегодня здесь действует Хлебозавод № 1.

Другая минская обойная фабрика располагалась на Немигской улице. Главный трехэтажный производственный корпус размещался в глубине участка, его фасад был ритмично расчленен небольшими прямоугольными окнами с сандриками, украшен фигурным карнизом [76].

В Витебске обойная фабрика размещалась в каменном двухэтажном довольно протяженном здании. На улицу Полоцкую выходил узкий торцовый фасад с карнизами и большими окнами с лучковым завершением, с высокой фигурной парапетной стеной [77].

Металлообрабатывающая отрасль была представлена чугуно- и медно-литейными, механическими, машиностроительными заводами. Такие предприятия устраивались в крупных городах, занимая площадки вдоль железнодорожных путей и рек (Витебск, Могилев, Минск). На обширных площадках строились большие одноэтажные кирпичные здания основного производства. Самыми крупными цехами являлись литейный и слесарный. В зданиях применялась конструктивная система со стеновым или каркасно-стеновым несущим остовом, высота производственных помещений до низа стропильных конструкций колебалась от 4 до 5 м. Хотя основные производственные корпуса для обеспечения пожарной безопасности часто занимали положение в центре участка, они все же были «лицом» и рекламой предприятия, потому художественная проработка их фасадов в «кирпичном» стиле отличалась большой тщательностью.

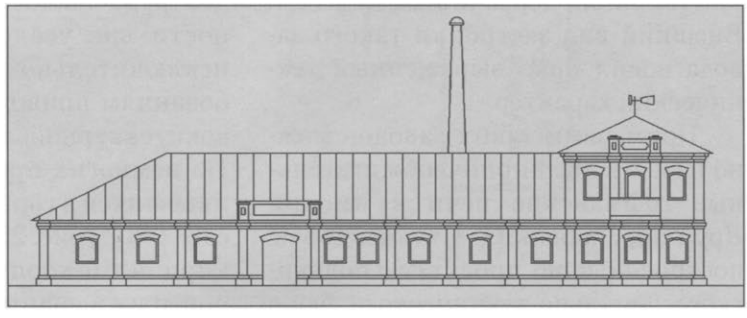
Чугунолитейный и машиностроительный завод в городе Минске возле линии железной дороги на улице Дементьевской (Вокзальный завод) был основан в 1895 г. Планировка участка имела замкнутую структуру с внутренним двором. Кирпичное производственное здание Г-образной формы в плане было разноэтажным. На первом этаже размещались основные цехи, машинное отделение, кузница и столярная, над столярной мастерской, был выстроен второй этаж для жилых и складских помещений. Главный фасад был декорирован пилястрами, сложными карнизами, окнами с выделенными лучковыми перемычками. Вход в здание акцентировался аттиковым портиком, торец двухэтажного объема – балконом и большим флюгером на крыше [78, л. 4].

На промышленной территории по улице Нижне-Ляховской в 1907 г. начал действовать чугунолитейный и металлообрабатывающий завод «Гигант», в 1912 г. завод был расширен и стал называться «Энергия». Его производственный корпус размещался продольной стороной вдоль улицы. Здания сохранились сегодня и являются памятниками промышленной архитектуры. Композиция главного фасада построена на контрасте горизонтального одноэтажного корпуса и трех вертикальных многоэтажных объемов (двух угловых и среднего). Одноэтажная часть ритмично расчленена вертикальными лопатками, между которыми расположены высокие прямоугольные оконные проемы. Средний

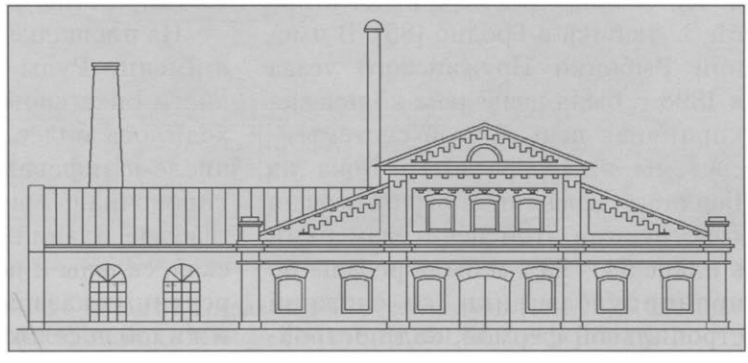
двухэтажный объем, в отличие от угловых, более насыщен декоративными элементами: невысокими башенками-пинаклями на треугольном щипце, узкими лопатками и сандриками с замковым камнем [79, с. 126–127].

Кошарский чугуно- и медно-литейный завод в Минске был основан в 1881 г. на Кошарской площади, ниже по течению Свислочи от Губернаторского сада. На обширном участке завода корпус, изначально деревянный, занимал центральное положение. К 1887 г. появились две каменные пристройки с высокими окнами, имевшими полуциркульные завершения [80]. В 1901–1909 гг. к существовавшим зданиям добавились два кирпичных литейных цеха. Один производственный корпус был решен в виде трехнефной базилики и оснащен мостовым краном. Его фасад, выходивший на Окольную улицу, был богато декорирован. Конструктивная система здания на фасаде подчеркивалась пилястрами и лопатками. Треугольный фронтон украшали полуциркульное окно, декоративные пояски [81]. Площадка завода постоянно расширялась, к 1913 г. она увеличилась в два раза относительно первоначальной, что обусловило определенную бессистемность застройки [82].

Наряду с крупными заводами существовало множество мелких промышленных построек, в которых также проводилась металлообработка: слесарни, кузницы и даже авторемонтные мастерские [83, с. 6]. Механическая слесарная мастерская с керосиновым двигателем была устроена в 1896 г. в местечке Раков



249. Фасад чугунолитейного и машиностроительного (Вокзального) завода в Минске



250. Фасад Кошарского чугуно- и медно-литейного завода в Минске

на Слободской улице и представляла собой небольшое каменное одноэтажное здание. Фасад, выходивший на Базарный переулок, был украшен лопатками, дентикулами и двумя окнами с лучковым завершением и замковым камнем [84].

Производством строительных материалов занимались кирпичные, известковые и стекольные предприятия. Во второй половине XIX в. на смену русским кирпичеобжигательным печам пришли новые европейские системы печей. С 1870-х гг. началось активное строительство кирпичных заводов с печами системы Гофмана.

Печь для обжига кирпичей и дымовая труба являлись основными элементами кирпичного завода. На рядовых предприятиях печь овальной в плане формы представляла собой открытое оборудование, накрытое лишь деревянным навесом. Внешний вид застройки такого завода носил ярко выраженный технический характер.

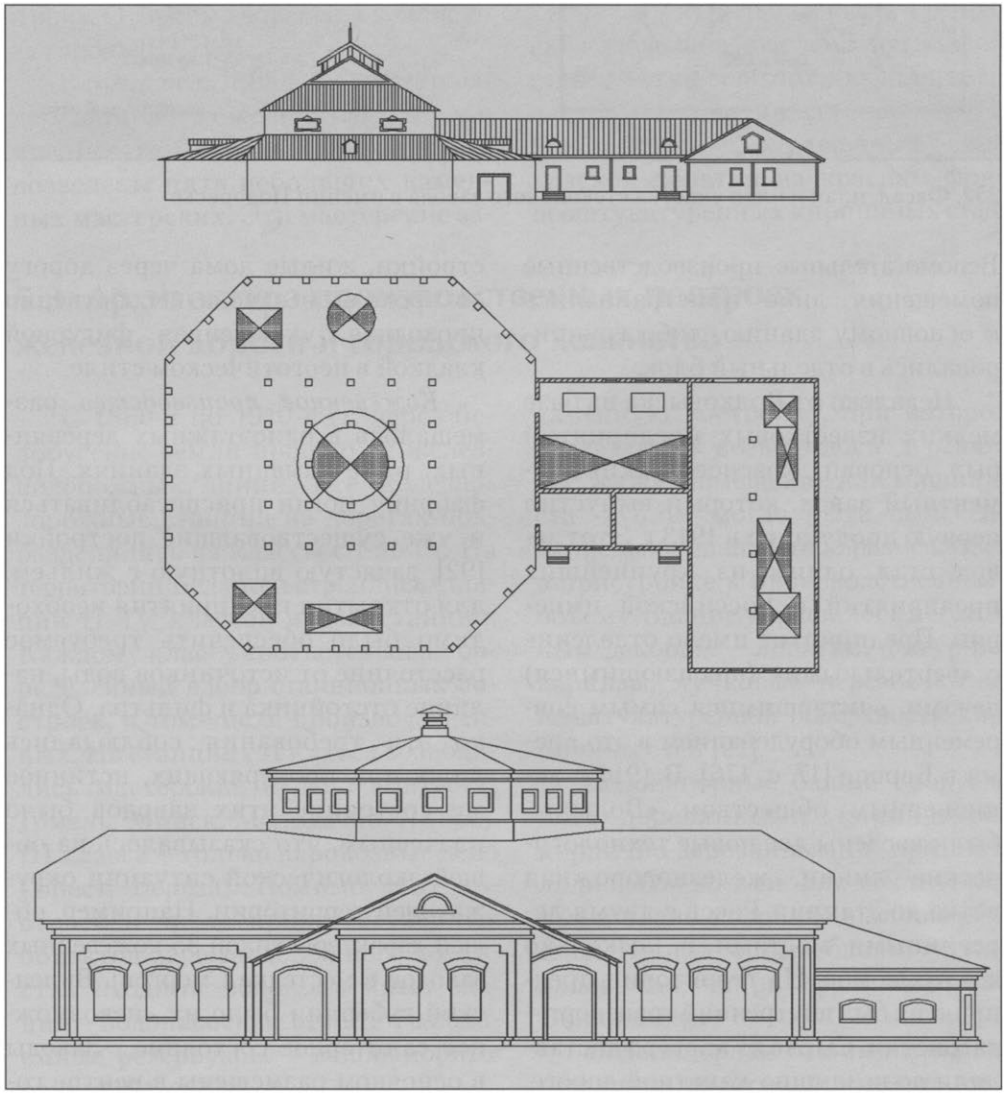
Примерами таких заводов можно назвать две кирпичеобжигательные гофманские печи в имении Друцких-Любецких Станиславово, построенные по проектам Гродненского земельно-технического бюро и Чертежной землемера и таксатора М. З. Любича в Гродно [85]. В имении Рыбники Пружанского уезда в 1898 г. была возведена кольцевая кирпичная печь другой системы – системы инженера Отто Бока из Берлина. Деревянная ограждающая конструкция этой печи размерами в плане 54 × 23,4 м была решена по принципу базилики, со сложной стропильной фермой, над постройкой возвышалась кирпичная труба высотой 40 м [86].

В Гродно сохранилось здание изразцового завода, построенного в 1886 г. в имении Станиславово [87]. По проекту в двухэтажном каменном здании с размерами в плане 31 × 17 м центральное ядро составляли печи, в торцах размещались с одной стороны контора, с другой – жилье. В качестве декоративных элементов фасада применялись простые наличники ритмично размещенных окон с лучковыми перемычками и руст на углах здания. Здание сохранилось, в настоящее время здесь размещено ремонтно-строительное управление.

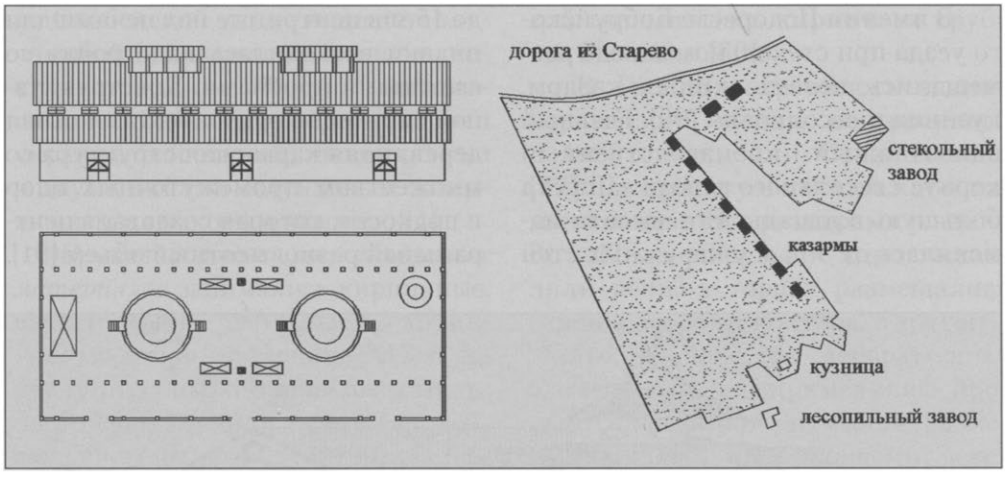
Стекольные заводы, или гуты, в конце XIX – начале XX в. занимали большие заводские площадки, их здания имели внушительные размеры. Большинство стекольных заводов размещалось в сельской местности вне усадеб, где следование исключительно утилитарным требованиям приводило к упрощенной архитектурной трактовке фасадов. На немногих предприятиях, устраивавшихся в городе, например Минске [88] (рис. 251, *б*), возводились кирпичные корпуса меньших размеров, и их внешний облик носил черты «кирпичного» стиля.

На площадке стекольного завода в имении Руды Великоритской волости Брестского уезда к 1904 г. находилось более 20 построек, в их числе шлифовальня, кузница, сортировочная, гончарное отделение, газовые плавильные печи, мастерская, склады и несколько линий деревянных казарм [89]. Здесь же был и жилой поселок для рабочих.

В имении Подоресье Бобруйского уезда при стекольном заводе размещались восемь жилых казарм, кузница и лесопильня [90]. Главный одноэтажный производственный корпус стекольного завода занимал большую площадь. Его высота изменялась от 3–4 м у наружных стен до 15 м в центре, где над печами для плавки возводилась надстройка со световыми проемами. Конструктивной системой корпуса была сложная деревянная каркасная структура со множеством промежуточных опор и подкосов, которая создавала центральный разновысотный объем [91].



251. Стекольные заводы: *а* – фасад и план завода в Поречской пуще (НИАБ, ф. 299, оп. 5, ед. хр. 1110 и 1111); *б* – фасад завода в Минске (НИАБ, ф. 299, оп. 5, ед. хр. 1111)



252. Фасад, план и план участка стекольного завода в имении Подоресье

Вспомогательные производственные помещения либо пристраивались к основному зданию, либо группировались в отдельный блок.

Недалеко от Волковыска на базе мелких известковых предприятий был основан Красносельский цементный завод, который выпустил первую продукцию в 1913 г. Этот завод стал одним из крупнейших предприятий в Российской империи. Предприятие имело отделение с «вертельными» (вращающимися) печами, считавшимися самым современным оборудованием в это время в Европе [17, с. 176]. В 1914 г. акционерным обществом «Волынь» были введены две новые технологические линии, железнодорожная ветка до станции Россь с двумя деревянными мостами и несколько жилых домов. На территории предприятия был внутренний транспорт – вагонетки. Сырье из карьера доставляли по воздушно-канатной дороге, которая просуществовала вплоть до 1959 г. Сохранились складские постройки, жилые дома через дорогу от проходной завода и собственно проходная, украшенная фигурной кладкой в неоготическом стиле.

Кожевенное производство размещалось в одноэтажных деревянных, реже каменных зданиях. Под фабрику могли приспосабливаться и уже существовавшие постройки [92], зачастую вплотную с жильем, для открытия предприятия необходимо было обеспечить требуемое расстояние от источников воды, наличие отстойника и фильтра. Однако эти требования соблюдались лишь при проверяющих, истинное же состояние этих заводов было плачевным, что сказывалось на общей экологической ситуации окружающей территории. Например, общей характеристикой 35 кожевенных заводов в местечке Сморгонь Виленской губернии было их «невозможное санитарное состояние... Заводы в основном размещены в центре города; кожи, вынутые из мочильных чанов, не вывозятся за город по при-

чине дороговизны перевозки, а лежат в центре городка, на плацу, кучей в несколько саженей вышины. Вода в мочильных чанах, которая должна меняться ежедневно, не заменяется неделями. На заводах нет фильтров, следовательно, те заводы, которые находятся недалеко от реки, спускают всю грязь и нечистоты в реку. Отбросы вывозятся недалеко за город» [93, с. 3].

В Минске в 1885 г. был построен деревянный кожевенный завод в предместье Ляховка. В 1895 г. были возведены пять небольших каменных мастерских. Эти мастерские заняли территорию вдоль правого берега реки Свислочь и ограниченную улицей Нижней Ляховской. Для отстойки вод от различных химических примесей на территории был вырыт сточный колодец [79, с. 123–125]. Несколько зданий выходило фасадами на улицу, в том числе сохранившийся сегодня двухэтажный корпус. Центральная часть его фасада выделена высокой аттиковой стенкой ступенчатого профиля, в качестве декоративных элементов использовались окрашенные белой краской лопатки на красном фоне неоштукатуренных кирпичных стен.

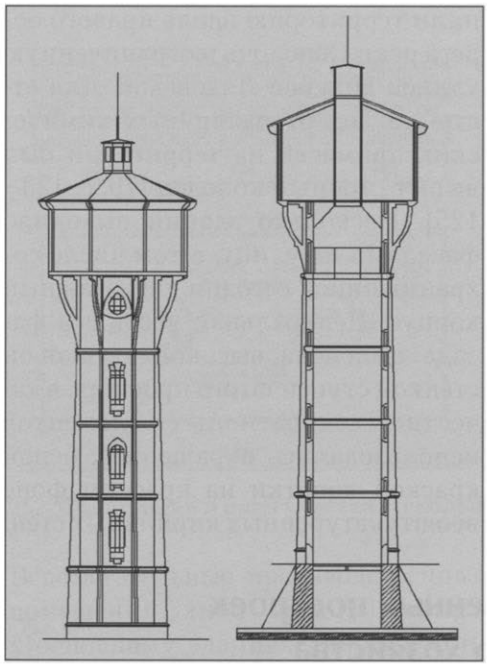
5.3. Архитектура производственных построек железной дороги и городского хозяйства

С 1860-х по 1910-е гг. через белорусские земли прошло 12 железнодорожных линий. Все железнодорожные станции на дорогах подразделялись на классы с I по IV. На территории Беларуси строились станции II–IV классов и полустанции. Каждому классу соответствовал определенный набор станционных построек, в том числе производственных. На станциях II класса возводились мастерские и депо (Витебск, Гомель, Минск, Молодечно, Пинск), III класса – только паровозные депо (Брест, Береза). Помимо этих построек в число производственных объектов железнодорожного хозяйства входили водоподъемные здания – водонасосные станции и водоемные резервуары – водонапорные башни [94, с. 274].

Водоподъемные здания представляли собой прямоугольную в плане каменную постройку, при которой обязательно возводилось деревянное жилое помещение для машиниста. Жилье могло быть вынесено в отдельное здание либо размещаться в пристройке к производственному объему. Здание украшалось несложным декором – лопатки, фигурные карнизы, лучковые перемычки на неоштукатуренной поверхности кирпичных стен [21].

Водонапорные башни сооружались деревянными, кирпичными кирпично-деревянными и представляли собой восьми- или шестиугольные в плане, довольно высокие объемы. Иногда объем башни удваивался, как, например, в Могилеве, Волковыске.

Водонапорная башня имела две функционально различные части – несущий ствол и резервуар. В зависимости от отметки необходимого



253. Проект водонапорной башни для Московско-Брестской железной дороги

подъема воды устанавливалась высота постройки. Обычно она составляла 16–20 м, ствол и резервуар поровну делили высоту. В том случае, когда башня обслуживала не только паровозы, но и многоэтажные станционные постройки, ее высота увеличивалась до 36–40 м (Барановичи, Мосты).

В композиции башни подчеркивались как вертикальное, так и горизонтальное членения объема. Кирпично-деревянные башни возводились на станциях III и IV классов и представляли собой объем, разделенный на два яруса. Верхний ярус, содержащий резервуар, был деревянным, сложенным из бревен, нижний – кирпичный с лопатками и фигурными карнизами (Орша, Брест, Коханово).

Для Московско-Брестской дороги в 1912 г. был выполнен проект водонапорной башни из железобетона. В башне, круглой в плане (диаметр основания 16 м), несущими были восемь ребер, поддерживавших резервуар на отметке 26,7 м. На фасадах главную роль играли вытянутые окна с наличниками разной формы в стиле модерн [95, л. 82–84].

Паровозные депо в начале строительства железнодорожных веток большей частью представляли собой прямоугольные объемы, относительно дешевые в строительстве и удобные в эксплуатации. В тех случаях, когда необходимое количество паровозных стойл не превосходило 12, паровозные здания делали со сквозными тремя, а иногда и четырьмя путями внутри. Для прямоугольных в плане многопролетных зданий паровозных депо применялись плоские часторебристые покрытия с продольным расположением главных балок и поперечным – световых фонарей. Таким было построенное в 1908–1909 гг. паровозное здание на станции Минск. Здесь был использован конструктивный прием связи оголовков опорных колонн с узлами стропильных ферм для обеспечения общей пространственной жесткости конструкций [17, с. 352, 356].

Позднее, с появлением поворотных кругов, паровозные здания получили круглую, кольцевую или полукольцевую (веерную) форму. Депо веерного типа с поворотным кругом были более распространены в Беларуси, чем в других областях Российской империи.

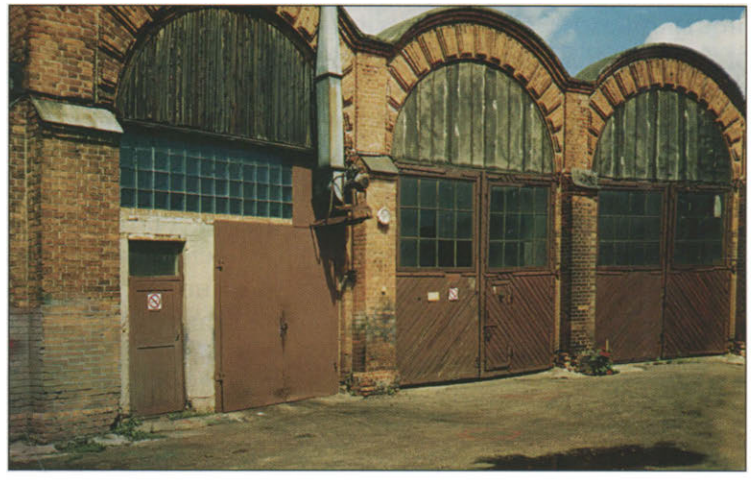
В 60-х годах XIX в. на смену домкратам и другим подъемным при-

способлениям пришли мостовые краны. Один из первых мостовых кранов был устроен в мастерских Витебско-Динабургской (Двинской) линии.

Железнодорожные ремонтные мастерские размещались в постройках с проложенными внутри рельсовыми вспомогательными путями и мостовыми кранами. В мастерских производились разные работы – слесарные, кузнечные, столярные, малярные, для которых требовалось наружное освещение, поэтому планы зданий усложнялись, появлялись здания с внутренними дворами и курдонерами. Мастерские и веерные депо иногда пристраивались друг



254. Веерные депо в Волковыске и Бресте





255. Железнодорожные мастерские в Волковыске

к другу (блокировались), как, например, в Молодечно и Волковыске.

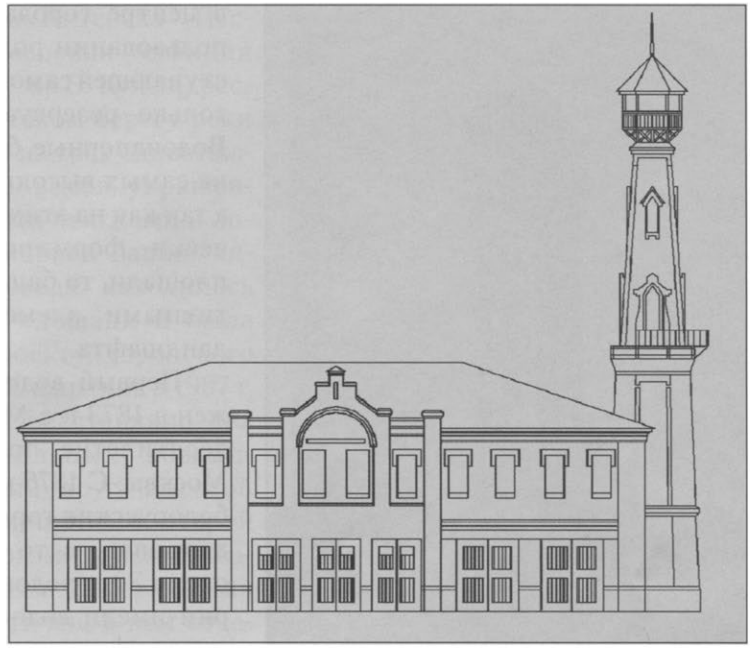
Устройство депо и мастерских требовало прокладки многочисленных железнодорожных путей и занимало большие площади при станциях. Станционные земли в городах, где размещались основные депо с большими мастерскими, были дорогими, поэтому выгоднее оказалось строить мастерские на свободных территориях. Так появились отдельные производственные и складские участки. Например, станция Минск была разделена на часть, занятую постройками для пассажирского и товарного движения, и на другую часть, занятую только производственными зданиями – депо, мастерскими и магазином (складом).

Объекты городского хозяйства – пожарные депо, водопроводные и электрические станции, обслуживавшие городское население, имели свои постройки, сети и сооружения. Здания размещались в значимых местах города, поэтому их проектированием занимались достаточно часто архитекторы, в том числе губернские. Для архитектуры построек городского хозяйства характерна декоративность фасадов, выполненных в кирпиче с использованием элементов «кирпичного», русско-византийского стилей неоготики.

Пожарные депо по времени возведения были первыми объектами городского хозяйства. Их здания и сооружения стали характерными элементами городской среды XIX в., о чем свидетельствуют открытки с видами центров городов, включавших как пожарную каланчу, так и сами пожарные депо. Каланча или пожарная смотровая вышка была доминантой любого города. Она могла решаться как отдельное деревянное сооружение (Несвиж, Витебск, Полоцк), как башня со смотровой площадкой на ратуше (Витебск, Могилев, Минск) или здании городской управы (Волковыск, Орша), либо быть встроенной в здание пожарного депо (Бобруйск, Минск).

Пожарное депо в Минске было построено в 1885 г. на улице Ново-Романовская по проекту художника-архитектора А. Е. Чали-Суриева. Здание двухэтажное кирпичное, богато декорированное карнизами, рустом, лопатками, лучковыми окнами с выделением белым цветом перемычек. Все четыре фасада украшают щипцы с круглым завершением. Конструктивная система была сводчато-стеновая, второй этаж освещался верхним фонарем [96]. Здание сохранилось и сегодня, в нем, как и раньше, размещено пожарное депо.

Второе пожарное депо в Минске было построено значительно позже, в 1902 г., непосредственно на лич-



256. Проект здания второго пожарного депо в Минске

ные средства императора. В 1909 г. под руководством инженера В. Ф. Корзона была пристроена каланча. Здание размещалось за Брестским вокзалом на улице Оранской. Это была кирпичная двухэтажная постройка, в первом этаже которой размещались конюшня и пожарные обозы, на втором – жилые помещения. Это здание по сравнению с первым пожарным депо было более просторным и функциональным. Внешний вид его определяли ризалит с фигурным щитом и башенками и высокая каланча с деревянным шатровым верхом и шпилем, украшенная окнами с псевдорусскими наличниками [97].

В Гродно пожарная каланча была построена недалеко от Старого замка в начале XX в. Кирпичное четырехъярусное сооружение завершала смотровая площадка с фигурным шатром с флюгером. В декоративном убранстве использовались готические элементы – аркатурные пояса, карнизы, обрамление различных по форме окон, машикули.

В Слониме сохранилась часть здания пожарного депо, которое являет единственный пример использования готических стрельчатых проемов в архитектурно-художественной обработке фасадов построек этого функционального типа объектов.

Водопровод появился в 70-х годах XIX в. Его система состояла из водонасосной станции, водоприемного здания, водоемного здания (водонапорная башня) и водопроводной сети.

Размещение в городах водонасосной станции определялось местом забора воды: при водозаборе из реки она размещалась выше города по течению (Гродно); при водозаборе из артезианской скважины –



257. Пожарная каланча в Гродно



258. Фрагмент здания пожарного депо в Слониме

в центре города (Минск); при использовании родниковой воды, поступающей самотеком, сооружались только резервуары (Слоним) [98]. Водонапорные башни размещались на самых высоких отметках города, а так как на этих же высотах исторически формировались городские площади, то башни становились активными элементами городского ландшафта.

Первый водопровод был сооружен в 1873 г. в Минске, что всего на десятилетие позже Петербурга и Москвы. С 1876 по 1909 г. еще в семи белорусских городах был пущен водопровод, в то время как только около 30 городов Российской империи имели водопроводы с соответствующими специальными зданиями [17, с. 343].

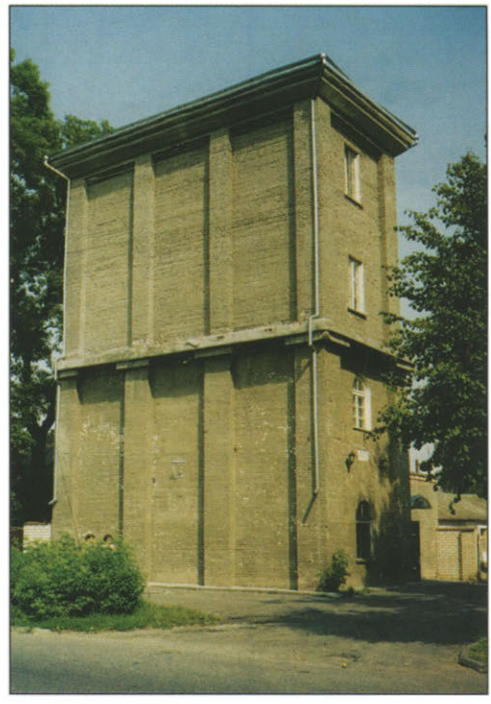
В Минске водонасосную станцию и водонапорную башню разместили в центре города: станцию со скважиной – на пересечении главной улицы Захарьевской со Свислочью, башню – при городском сквере, на углу Захарьевской и Скобелевской улиц, напротив архиерейской церкви, примерно в 600 м от водозабора. Восьмиугольная башня была трехъярусная: первый ярус из кирпича, два верхних – деревянные. Первый ярус был украшен лопатками, арочными нишами и декоративными поясами, розетками, во втором ярусе прорезаны окна с полуциркульным завершением, а на третьем ярусе устроены прямоугольные окна с богатыми наличниками, лопатки и карнизы; крыша шатровая, ее завершала небольшая башенка.

В 1894 г. на трех скважинах началось строительство водопровода

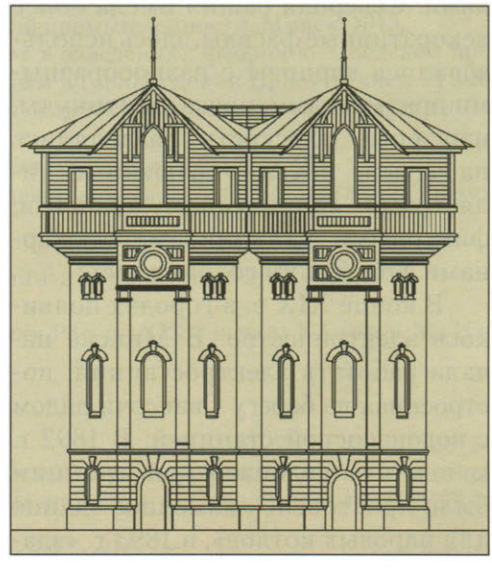
в окраинном районе Витебска – Песковатике. Водонасосная станция (инженер-архитектор Э. Кулеш) располагалось на высоком берегу реки Двины и состояла из трех одноэтажных кирпичных объемов, украшенных декоративными поясками и лопатками. Водонапорная башня витебского водопровода находилась на Могилевской площади и была построена по проекту городского архитектора Т. В. Кибардина в 1907 г. Здание в плане представляло два спаренных правильных восьмиугольника. Первый ярус, высотой более 8 м, был кирпичным, второй ярус, в котором размещался резервуар, – деревянным. Декор здания достаточно эклектичен, в нем сочетались элементы классицизма (руст, полукруглые арки проемов), «русского» стиля (наличники окон) и неоготики (стрельчатые элементы в шатровом завершении башен) [99, л. 7–8].

В Гомеле каменная водонапорная станция, имевшая в плане размер 3 × 4 м, размещалась над артезианским колодцем в парке, на берегу реки Сож [100, л. 14], башня находилась на самой высокой отметке крутого берега.

Водозаборная станция в Гродно была размещена на берегу реки Неман (там она находится до сих пор, но первоначальные постройки не сохранились). Забор воды осуществлялся из реки, и потому губернской строительной комиссией было отказано в отведении участков ряду предпринимателей, стремившихся устроить свои предприятия выше станции по течению реки. Водонапорные башни в городе Гродно стро-



259. Водонапорная башня городского водопровода в Слониме



260. Проект водонапорной башни витебского водопровода



261. Электростанция в Витебске

ились Всероссийским акционерным товариществом. Все они были восьмиугольные в плане, высотой более 20 м, возведены из простого и лекального кирпича. Южная башня имела достаточно сдержанное декоративное оформление: два ее яруса разделены карнизом, грани раскрепованы арочными и лучковыми окнами с наличниками сложной формы, нишами, углы выделены лопатками. Северная башня имела более декоративные фасады, здесь использовались карнизы с разнообразными орнаментами, пояса, дентикулы, наружные плоскости разделялись на четыре яруса, украшенные пилястрами, лопатками, сухариками, фигурными наличниками, люкарнами. Обе башни сохранились.

В конце XIX в. в городах появилось электричество. В Минске начала работать электростанция, построенная на берегу Свислочи рядом с водонасосной станцией. В 1892 г. к зданию водонасосной станции было пристроено «каменное здание для паровых котлов», в 1893 г. «здание городской водокачки и электрической станции капитально переделано: в двух помещениях для машин выстлан пол из плит цемента и в пристройке паровых котлов кирпичный пол. Во всем здании увеличены окна, двери и оштукатурено все здание как изнутри, так и снаружи» [101, л. 1–2]. Вероятно, тогда и появился фасад, сохранившийся до наших дней: симметричный трехчастный, с элементами неоготики – поднятая центральная часть, три ниши со стрельчатыми очертаниями, разделенными плоскими лопатками с характерным завершением, имитирующим машикули.

Электростанции были построены только в нескольких крупных городах – Минске, Витебске, Бресте, Гродно, Могилеве. Все станции располагались в центральной части городов.

Брестская электростанция, запроектированная военными инженерами в 1912 г. [102], представляла собой достаточно крупный объект, в котором сочетались производственные помещения с конторой и жильем для машиниста.

Электростанция и трамвайное депо в Витебске были построены в 1897–1898 гг. на одной из центральных улиц – Задунавской (ныне ул. Фрунзе).

Электростанция в Гродно была построена в 1912 г. недалеко от вокзала, рядом с табачными фабриками. В декоративном решении одноэтажного каменного здания использовались приемы неоклассицизма – ритм на фасаде создавался чередованием высоких окон с полуциркульным завершением и лопатками. Композицию фасада завершал высокий фриз, на двускатной кровле на всю длину был размещен световой фонарь.

Здания бывших электростанций в Витебске, Могилеве, Минске сохранились и охраняются как памятники промышленного зодчества.

Литература

1. *Болбас М. Ф.* Промышленность Белоруссии 1860–1900. Минск: Изд-во БГУ, 1978. 312 с.
2. Эканамічная гісторыя Беларусі: Курс лекцый/ В. І. Галубовіч, Р. І. Ермашкевіч, Г. Ф. Шапавал і інш.; Пад агульн. рэд. В. І. Галубовіча. Мінск: Экаперспектыва, 1993. 288 с.
3. *Шыбека З. В.* Гарады Беларусі (60-я гады XIX – пачатак XX стагодзя) / Нац. навук.-асветн. цэнтр імя Ф. Скарыны пры М-ве адукации Респ. Беларусь. Мінск: Цэнтр эўрап. супрацоўніцтва «ЭўроФорум». 1997. 319 с.
4. *Киштымов А. Л.* Экономические достижения Беларуси в XIX – начале XX в. // Гісторыя Беларусі ў еўрапейскім кантэксце: Матэрыялы гіст. семінараў, якія адбыліся ў Мінскім міжнар. адукац. цэнтры ў 2001 г. Мінск: Адукацыя і выхаванне, 2002. С. 22–52.
5. Железнодорожная магистраль Белоруссии (к столетию со дня введения в строй). Минск: Беларусь, 1971. 208 с.
6. Свод местных законов Западных губерний: Проект. СПб., 1910.
7. Устав Промышленный. 1893 г. Ст. 166.
8. Об открытии и содержании заведений обрабатывающей промышленности: Справ. сб. для промышленников / Сост. Ф. Карпович. СПб., 1901.
9. *Жесков С. Х.* Сборник узаконений для фабрикантов и заводчиков. Минск, 1912.
10. Законы о частной фабрично-заводской промышленности. Минск, 1913.
11. Правила о мерах безопасности работ в заведениях фабрично-заводской промышленности. Изданы главным по фабричным и горным делам Присутствием 19 февраля 1913 г. Утверждены Г. Министром Торговли и Промышленности 31 марта 1913 г. Минск, 1913.
12. Устав Промышленный, ст. 268; 276; Устав Строительный, ст. 408.
13. *Барановский Г.* Судьбы русского строительного законодательства // Зодчий. 1916. № 12. С. 121–123.
14. НИАБ, ф. 299, оп. 5.
15. Опыт описания Могилевской губернии: в 3 кн. Могилев н/Днепре, 1882
16. НИАБ, ф. 3209, оп. 1, ед. хр. 929.
17. Очерки истории строительной техники России XIX – начала XX веков. М.: Изд. лит-ры по строительству, 1964. 370 с.
18. РГВИА, ф. 13129, оп. 1, ед. хр. 1350.
19. РГВИА, ф. 13126, оп. 2, ед. хр. 1929.
20. РГВИА, ф. 13126, оп. 2, ед. хр. 1134.
21. Альбом чертежей к сборнику приказов и циркуляров по службе пути и сооружений по 1905 г. Витебск-Жлобинская железная дорога. Сооружение Витебск-Жлобинской ж. д. 1900–1902.
22. Альбом исполнительных чертежей. СПб. МПС. 65 л.; Орловско-Витебская железная дорога. Собрание чертежей сооружений земской Орловско-Витебской ж. д. СПб. МПС. 1875. 127 л. илл. и карт.

23. Полесская железная дорога. Альбом исполнительных чертежей. Участок Гомель–Брянск. МПС. 1885–1887 гг.

24. Полесские железные дороги. Планы расположения путей и зданий на станциях и разъездах. Вильно, 1889. 63 л.

25. Полоцк-Седлецкая железнодорожная линия. Альбом типовых и исполнительных чертежей сооружений железнодорожной линии Полоцк-Седлец и ветви Гродно-Мосты. 1902–1906. СПб. МПС. 1907.

26. Санкт-Петербург-Витебская железная дорога. Виды постройки V участка Санкт-Петербург-Витебской железной дороги. 1900–1909. СПб. 37 л.

27. Московско-Брестская железная дорога. Планы общего расположения путей и зданий Московско-Брестской ж. д. 72 л.

28. *Федорук А. Т.* Садово-парковое искусство Белоруссии. Минск: Ураджай, 1989. 247 с.

29. НИАБ в г. Гродно, ф. 8, оп. 2, ед. хр. 1423.

30. НИАБ в г. Гродно, ф. 8, оп. 2, ед. хр. 991, л. 13,

31. НИАБ в г. Гродно, ф. 8, оп. 2, ед. хр. 2079, л. 3,

32. НИАБ в г. Гродно, ф. 8, оп. 2, ед. хр. 2086, л. 19.

33. РГВИА, ф. 13126, оп. 2, ед. хр. 1886.

34. РГВИА, ф. 349, оп. 12, ед. хр. 1805.

35. РГВИА, ф. 13126, оп. 2, ед. хр. 1134.

36. РГВИА, ф. 349, оп. 3, ед. хр. 1815, л. 1–3.

37. РГВИА, ф. 349, оп. 3, ед. хр. 3590, 3601.

38. *Петросова Е. Ю.* «Готика» и неоготика в архитектуре Белоруссии: (К вопросу об использовании готических форм в архитектуре Белоруссии второй половины XVIII – начала XX вв.): Дис. ... канд. искусствоведения: 18.00.01. Минск, 1989. 224 с.

39. РГВИА, ф. 349, оп. 12, ед. хр. 1831.

40. РГВИА, ф. 13126, оп. 2, ед. хр. 1990.

41. РГВИА, ф. 13129, оп. 2, ед. хр. 238.

42. Гарады Беларусі на старых паштоўках: Альбом // Аўт. текста і ўклад. В. М. Целеш. Мінск: Беларусь, 1998. 252 с.

43. НИАБ, ф. 3209, оп. 1, ед. хр. 1325, л.6–9; ед. хр. 1582, л. 4.

44. НИАБ, ф. 3363, оп. 1, ед. хр. 259; ф. 299, оп. 5, ед. хр. 967, 1073, 1527, 1902.

45. НИАБ в г. Гродно, ф. 8, оп. 4, ед. хр. 141, л. 6.

46. НИАБ, ф. 299, оп. 5, ед. хр. 1941, 1659, 1657, 1821, 1411, 1412.

47. НИАБ, ф. 299, оп. 5, ед. хр. 1821, 1414, 1527.

48. НИАБ в г. Гродно, ф. 8, оп. 2, ед. хр. 405.

49. НИАБ в г. Гродно, ф. 8, оп. 2, ед. хр. 1760.

50. НИАБ в г. Гродно, ф. 8, оп. 2, ед. хр. 1175.

51. НИАБ, ф. 299, оп. 5, ед. хр. 698.

52. НИАБ, ф. 299, оп. 5, ед. хр. 903.

53. НИАБ, ф. 299, оп. 5, ед. хр. 775.

54. НИАБ, ф. 299, оп. 5, ед. хр. 1121.

55. НИАБ, ф. 299, оп. 5, ед. хр. 1945.

56. НИАБ, ф. 299, оп. 5, ед. хр. 908, 1949.

57. НИАБ, ф. 299, оп. 5, ед. хр. 1123, л.5; ед. хр. 1419, л. 8.

58. НИАБ, ф. 299, оп. 5, ед. хр. 908.

59. НИАБ, ф. 299, оп. 5, ед. хр. 2097.

60. Архітэктура Беларусі: Энцыкл. давед./ Рэдкал.: А. А. Воінаў [і інш.]. – Мінск: БелЭн, 1993. 620 с.

61. НИАБ, ф. 299, оп. 5, ед. хр. 790.

62. НИАБ, ф. 299, оп. 5, ед. хр. 1542.

63. НИАБ, ф. 299, оп. 5, ед. хр. 550.

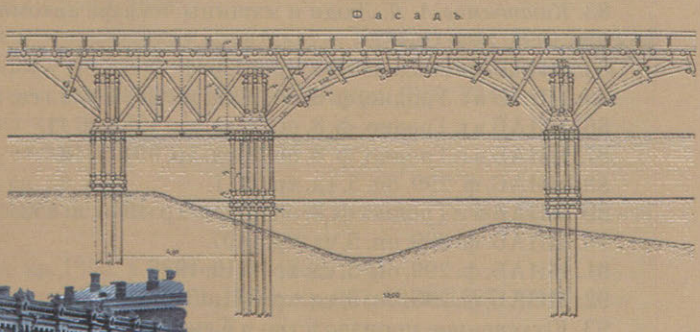
64. НИАБ в г. Гродно, ф. 8, оп. 2, ед. хр. 1870.
65. НИАБ, ф. 299, оп. 5, ед. хр. 837.
66. НИАБ, ф. 299, оп. 5, ед. хр. 1801.
67. НИАБ, ф. 299, оп. 5, ед. хр. 2168.
68. НИАБ, ф. 299, оп. 5, ед. хр. 1400, л. 8.
69. НИАБ, ф. 299, оп. 5, ед. хр. 2172.
70. НИАБ, ф. 299, оп. 5, ед. хр. 1698.
71. НИАБ, ф. 299, оп. 5, ед. хр. 2169.
72. НИАБ, ф. 3209, оп. 1, ед. хр. 763, 791.
73. НИАБ, ф. 3209, оп. 1, ед. хр. 769.
74. *Киштымов А. Л.* Первый белорусский топ-менеджер // Лидер. 2003. № 3. С. 43–45.
75. НИАБ, ф. 299, оп. 5, ед. хр. 1364.
76. НИАБ, ф. 299, оп. 5, ед. хр. 2176.
77. НИАБ, ф. 3209, оп. 1, ед. хр. 1938.
78. НИАБ, ф. 299, оп. 5, ед. хр. 1092.
79. *Чернявская Т. И., Петросова Е. Ю.* Памятники архитектуры Минска XVIII – начала XX в. Минск: Наука и техника, 1984. 152 с.
80. НИАБ, ф. 299, оп. 5, ед. хр. 590.
81. НИАБ, ф. 299, оп. 5, ед. хр. 1795.
82. НИАБ, ф. 299, оп. 5, ед. хр. 2308.
83. *Киштымов А. Л.* Люди и машины: на заре автомобилизации Беларуси // Падарожнік. 1996. № 1. С. 3–7.
84. НИАБ, ф. 299, оп. 5, ед. хр. 1230.
85. НИАБ в г. Гродно, ф. 8, оп. 2, ед. хр. 2079, л. 3.; ед. хр. 2086, л. 19.
86. НИАБ в г. Гродно, ф. 8, оп. 2, ед. хр. 1283, л. 11.
87. НИАБ в г. Гродно, ф. 8, оп. 2, ед. хр. 991, л. 13.
88. НИАБ, ф. 299, оп. 5, ед. хр. 1111.
89. НИАБ в г. Гродно, ф. 2, оп. 31, ед. хр. 1946, л. 152.
90. НИАБ, ф. 299, оп. 5, ед. хр. 1407.
91. НИАБ, ф. 299, оп. 5, ед. хр. 1110, 1935.
92. НИАБ, ф. 299, оп. 5, ед. хр. 541, 1316, 1517.
93. Кожевенное производство в Северо-Западном крае // Северо-Западное слово. 1900. 14 марта. С. 3.
94. История железнодорожного транспорта России: В 2 т. СПб., 1994. Т. 1: 1836–1917 гг. 336 с.
95. ЦИАМ, ф. 281, оп. 1, ед. хр. 2048.
96. НИАБ, ф. 1, оп. 3, ед. хр. 148; ф. 503, оп. 1, ед. хр. 1, л. 3.
97. НИАБ, ф. 1, оп. 1, ед. хр. 6068. Отчет Пожарного общества. 1911 г.
98. НИАБ в г. Гродно, ф. 8, оп. 2, ед. хр. 1068.
99. НИАБ, ф. 3209, оп. 1, ед. хр. 1289.
100. НИАБ, ф. 3013, оп. 1, ед. хр. 290.
101. НИАБ, ф. 1, оп. 1, ед. хр. 3627.
102. РГВИА, ф. 13126, оп. 2, ед. хр. 1862.

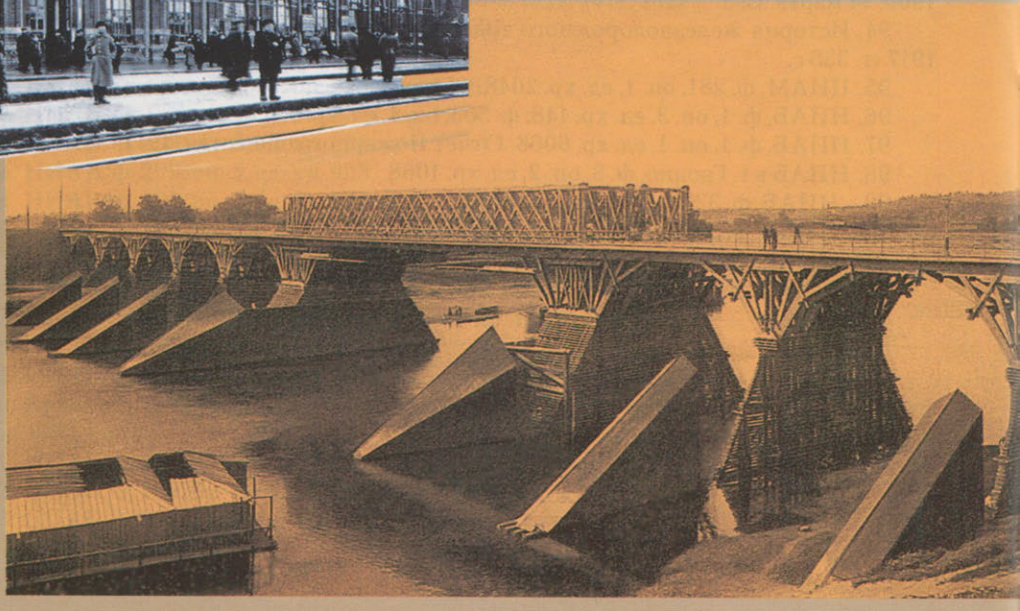
Глава 6

АРХІТЭКТУРА ШЛЯХОЎ ЗНОСІН у другой палове XIX – пачатку XX ст.

(А. С. Сардараў)







6.1. Развіццё чыгункі на тэрыторыі Беларусі ў другой палове XIX – пачатку XX ст.

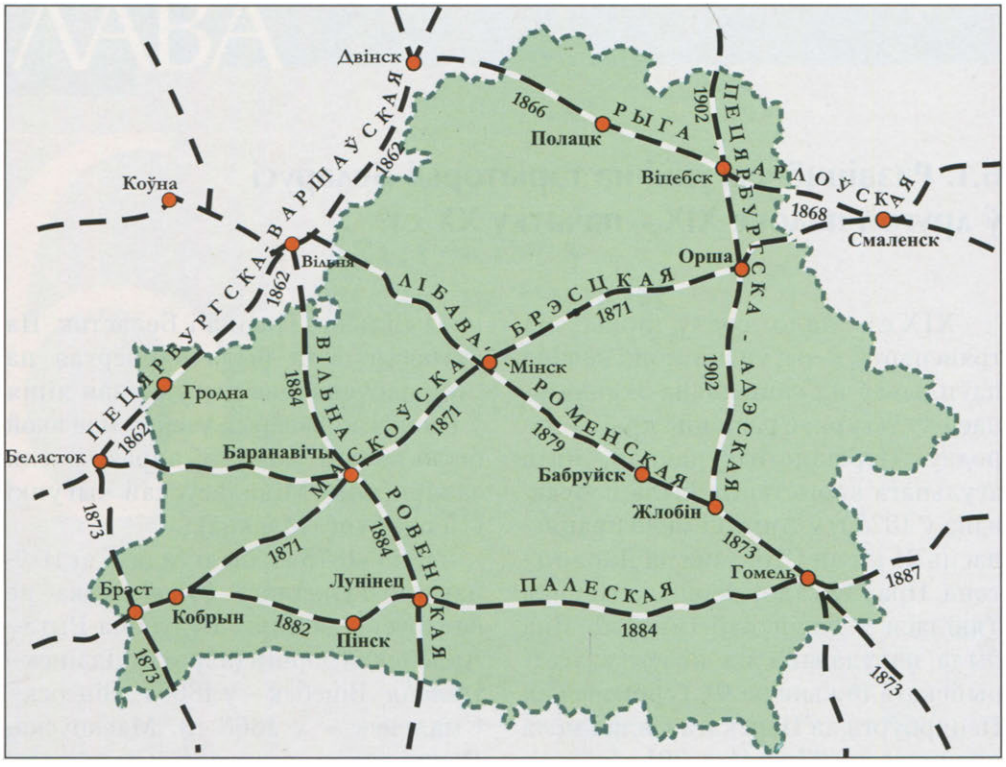
XIX ст. дало свету новы від транспарту – чыгуначны, які значна паўплываў на сацыяльна-эканамічнае і культурнае развіццё краін і народаў. Першая чыгуначная лінія агульнага карыстання была пабудавана ў 1825 г. у Англіі і мела працягласць 21 км ад Стоктана да Дарлінгтона. Праз 12 гадоў першая чыгунка з'явілася ў Расійскай імперыі. Яна была пабудавана па праекту аўстрыйскага інжынера Ф. Герстнера ад Пецярбурга да Царскага Сяла і мела працягласць 27 км [1, с. 39].

З самага пачатку развіцця чыгуначнага транспарту расійскія ўлады ўсвядомілі стратэгічнае і геапалітычнае значэнне беларускіх губерняў, іх сувязную ролю паміж Расіяй і Еўропай, Расіяй і Польскім Каралеўствам, паўночнай сталіцай і паўднёвымі губернямі, а таксама ролю на шляхах да Балтыйскага басейна. Таму ў хуткім часе пасля збудавання чыгункі паміж сталіцамі Пецярбургам і Масквой (1851 г.) распачалі праектаванне і будаўніцтва транзітных чыгунак праз Беларусь.

Першай чыгункай, узведзенай на беларускіх землях у 1862 г., быў адрэзак Гродна–Парэчча даўжынёй 63 км. Гэта была невялікая частка чыгуначнага маршрута ад Пецярбурга да Варшавы (Пецярбургска-Варшаўская чыгунка), які праходзіў праз Вільню, Гродна і Беласток. Па сутнасці, гэта была чацвёртая па ліку пабудаваная чыгуначная лінія ў Расійскай імперыі, узвядзенне якой было пачата ў 1852 г. адразу пасля завяршэння Мікалаеўскай чыгункі (Пецярбург–Масква).

1865–1875 гг. былі гадамі актыўнага чыгуначнага будаўніцтва на беларускіх землях. Будуецца Рыга–Арлоўская дарога (адрэзак Дзвінск–Полацк–Віцебск – у 1866 г., Віцебск–Смаленск – у 1868 г.), Маскоўска-Варшаўская (адрэзак Смаленск–Брэст – у 1871 г.), Лібава-Роменская (адрэзак Вільна–Мінск – у 1873 г., Мінск–Гомель – у 1873–1879 гг.). Вільна-Ровенская (праз Баранавічы, Лунінец – у 1884 г.), а таксама так званыя Палескія чыгункі (праз Брэст, Пінск, Гомель – у 1882–1884 гг.), Пецярбургска-Адэскія (праз Віцебск–Оршу, Гомель – у 1902 г.). Да 1914 г. працягласць беларускіх чыгуначных дарог складала 3888 км.

Такім чынам, да пачатку XX ст. на тэрыторыі Беларусі ўтварылася магутная камунікацыйная інфраструктура найбольш перадавога для таго часу чыгуначнага транспарту. Фактычна гэта структура ў многім паўтарала ўжо складзеную гістарычна і да сярэдзіны XIX ст. цалкам сфарміраваную сетку сухапутных гужа-



262. Сетка чыгуначных дарог на Беларусі ў пачатку XX ст.

вых дарог, якая ўключала ў сябе беларускія шасейныя дарогі, толькі што пабудаваныя, ці тыя, якія яшчэ будуюцца (гл. т. 3, кн. 1 гэтага выдання).

У той жа час, па выразу В. А. Жучкевіча, «железные дороги не только явились мощным градообразующим фактором, но и изменили облик городов» [2, с. 85]. У значнай ступені чыгунка стымулявала з'яўленне і развіццё такога паняцця, як транспартныя вузлы. Менавіта спалучэнне чыгуначных, гужавых, а часам і водных шляхоў садзейнічала росту такіх гарадоў, як Орша, Віцебск, Гомель, Мінск, Пінск, Бабруйск, Баранавічы, Брэст.

Але і невялікія населеныя пункты, праз якія праходзілі чыгуначныя дарогі, сталі актыўна развівацца і пераўтварацца ў міні-вузлы. Да чыгуначных станцый сталі імкнуцца мясцовыя транспартныя плыні, што садзейнічала развіццю гужавых, пад'яздных дарог (напрыклад, Смалявічы, Стоўбцы, Парэчча і інш.). Сацыяльна-эканамічнаму развіццю рэгіёнаў, якія прылягалі да чыгуначных дарог і станцый, садзейнічала і тое, што ўтвараліся новыя рабочыя месцы – чыгунка патрабавала пастаяннага кантынгенту працаўнікоў і служачых, якія наглядалі за маршрутамі руху.

Аднак уплыў чыгункі не абмяжоўваўся толькі стварэннем камунікацыйнай, горадаўтвараючай інфраструктуры. Будаўніцтва чыгуначных

дарог, сістэм іх абслугоўвання, дарожных будынкаў і збудаванняў актыўна змяняла характар планіроўкі канкрэтных населеных пунктаў. «Поближе к вокзалам перемещались базары, питейные дома, гостиницы, стоянки извозчиков» [2, с. 86]. Для такіх беларускіх гарадоў, як Мінск, Брэст, Гомель, Віцебск, Барысаў, чыгуначныя вакзалы са сваімі плошчамі сталі фактычна ядрамі новай горадаўтвараючай планіроўкі XX ст.

І нават у тым выпадку, калі чыгуначныя станцыі будаваліся на некаторай адлегласці ад аднайменнага населенага пункта (Пухавічы, Радашковічы), з'яўляліся новыя сяліцебныя тэрыторыі, шляхі зносін і сувязі.

6.2. Архітэктура чыгуначных шляхоў зносін

З моманту з'яўлення новага транспартнага сродку ўзнікае неабходнасць распрацоўкі цэлага шэрагу будынкаў і збудаванняў. Пры гужавым транспарце, які актыўна выкарыстоўвалі для паштовых зносін у XVIII–XIX стст., патрабавалася будаўніцтва толькі невялікіх перыядычна размешчаных камунікацыйных збудаванняў, якія ўключалі ў сябе двары з гасцініцай, стайнямі і вазоўнямі. Укараненне ж чыгуначнага транспарту патрабавала значна больш складанага тэхналагічнага добраўпарадкавання і абсталявання ўздоўж маршрутаў руху, наяўнасці будынкаў і збудаванняў для абслугоўвання пад'язднога саставу і размяшчэння пастаяннага кантынгенту персанала, а таксама будаўніцтва вакзалаў (станцый).

Па сутнасці, чыгуначныя вакзалы сталі новым тыпам грамадскага цывільнага будынка ў XIX ст. У той жа час яны мелі рысы вытворча-прамысловых будынкаў, таму што ў іх планіровачныя вырашэнні былі ўключаны чыгуначныя шляхі, дэбаркадэры, пероны – тое, што патрабавала новая транспартная тэхналогія. Неабходна таксама адзначыць, што будаўніцтва вакзалаў, як і іншых будынкаў і збудаванняў, якія былі звязаны з прамысловасцю цалкам і чыгуначным транспартам выключна, актыўна паўплывала на канструкцыйныя і стылёвыя асаблівасці будаўніцтва і архітэктуры XIX ст. «Строительство промышленных зданий и сооружений являлось своего рода «лабораторией», где проверялись технические качества новых конструкций, которые затем начинали использовать для других типов зданий» [3, с. 58]. Гэта было асабліва відавочна ў развіцці той плыні ў будаўніцтве і архітэктуры XIX ст., якое потым атрымала назву «цагляны стыль». («Цагляны стыль» – не зусім карэктны с пункту гледжання архітэктурнай навукі, аднак прыняты ў літаратуры тэрмін, які адносіцца галоўным чынам да прамысловай архітэктуры XIX – пачатку XX ст.) Фактычна гэты стыль развіваўся ва ўмовах неабходнасці масавага будаўніцтва прамысловых збудаванняў на аснове тых тэхналагічных магчымасцей, якія меліся ў будаўнічай галіне. У «цагляным стылі», які быў фактычна універсальным (міжнацыянальным) для



263. Выдатны ўзор «цаглянага стылю» ў архітэктуры чыгуначных пабудоў – воданапорная вежа ў Мінску

ўсёй Еўропы, уздоўж чыгуначных дарог на Беларусі будаваліся паравозныя дэпо, казармы, майстэрні, воданапорныя вежы, вартавыя будкі і інш.

«Цагляная архітэктура» была адметная тым, што яна з'явілася папярэдніцай рацыяналізму і функцыяналізму ў архітэктуры XX ст. Канструкцыйная аснова нясучых сцен была адкрыта, яна чыталася зразумела, нягледзячы на тое, што яшчэ актыўна выкарыстоўваліся дэкаратыўныя архітэктурныя прыёмы і дэталі ў выглядзе пілястраў, карнізаў, архітэктурных паясоў, налічнікаў і г. д.

Важным было і тое, што вакол чыгуначных дарог фарміравалася архітэктурнае асяроддзе, якое было характэрна і для шасейных дарог першай паловы XIX ст., але ўжо з іншым эстэтычным, стылёвым абліччам. Цікава, што іншы тып камунікацый, менавіта тэлеграф, таксама цягнуўся ўздоўж чыгункі, ствараючы агульны камунікацыйны калідор.

Комплексная сістэма ўпарадкавання чыгуначных станцый уключала чатыры класы. У залежнасці ад класа вызначаўся набор будынкаў і збудаванняў, а таксама іх умяшчальнасць і архітэктурна-канструкцыйная асаблівасць. Будынкі ніжэйшых класаў будаваліся з дрэва, а вышэйшых – з цэглы.

У той жа час у архітэктуры чыгуначных будынкаў сталі ўпершыню выкарыстоўвацца такія будаўнічыя матэрыялы, як чыгун, сталь, жалезабетон. Такім чынам, жалезабетонныя фермы перакрывалі пралёты ў чыгуначных майстэрнях у Мінску ў пачатку XX ст. Чыгуначныя дэпо ў «цагляным стылі» былі пабудаваны на Маскоўска-Варшаўскай (Аляксандраўскай) чыгунцы ў Оршы, Барысаве, Мінску, Стоўбцах, Баранавічах, Бярозе, Брэсце [4, с. 28–42]. У той жа час на Лунінецка-Гомельскай чыгунцы будынкі казармаў, паўказармаў і вартавых дамоў на пераездах (усяго каля 180 збудаванняў) былі ў зрубных драўляных канструкцыях.

Аднак галоўным архітэктурным збудаваннем чыгункі ў XIX ст. сталі менавіта вакзалы. У Расійскай імперыі другой паловы XIX ст. над архітэктурай вакзалаў працавалі такія знакамітыя дойліды, як К. А. Тон, У. А. Шрэтэр, І. І. Рэрберг. Былі прыняты дзве планіровачныя схемы вакзалаў – «тупіковая» і «берагавая». «Тупіковыя» вакзалы будаваліся



264. Драўляная станцыя IV класа ў Смалявічах (Вітгенштэйнская) на Маскоўска-Варшаўскай чыгунцы



265. Віленскі вакзал у Мінску. Фота 1891 г.

перш за ўсё ў сталіцах – Пецярбургу і Маскве. Для беларускіх тэрыторый характэрна выкарыстоўванне «берагавой» схемы, что суадносілася з транзітным характарам праходзячых тут чыгуначных магістраляў.

Агульнапрынятай была сіметрычная схема плана вакзалаў, пры якой яны мелі цэнтральны ўваход з вестыбюлем, а па абодва бакі размяшчаліся павільёны для чакання (залы чакання) і службовыя памяшканні.

На архітэктуру беларускіх вакзалаў выразна паўплывалі тры стылістычныя напрамкі, характэрныя для другой паловы XIX ст.: рацыяналізм («цагляная архітэктура»), эклектыка і псеўда-рускі (руска-візантыйскі) стыль. Гэта тычыцца перш за ўсё каменных будынкаў. Драўляныя будынкі ўзводзіліся таксама ў характэрным для таго часу стылі з выкарыстаннем матываў моднай у той час «альпійскай» архітэктуры, якая спалучала рысы народнай драўлянай архітэктуры Швейцарыі, Германіі, Польшчы і іншых краін.

Каменная архітэктура вакзалаў была больш разнастайнай і выбарачнай. Аднак характэрна імкненне ствараць актыўныя запамінальныя архітэктурныя акцэнты, якія «працавалі» як з боку горада, так і з боку руху паяздоў.

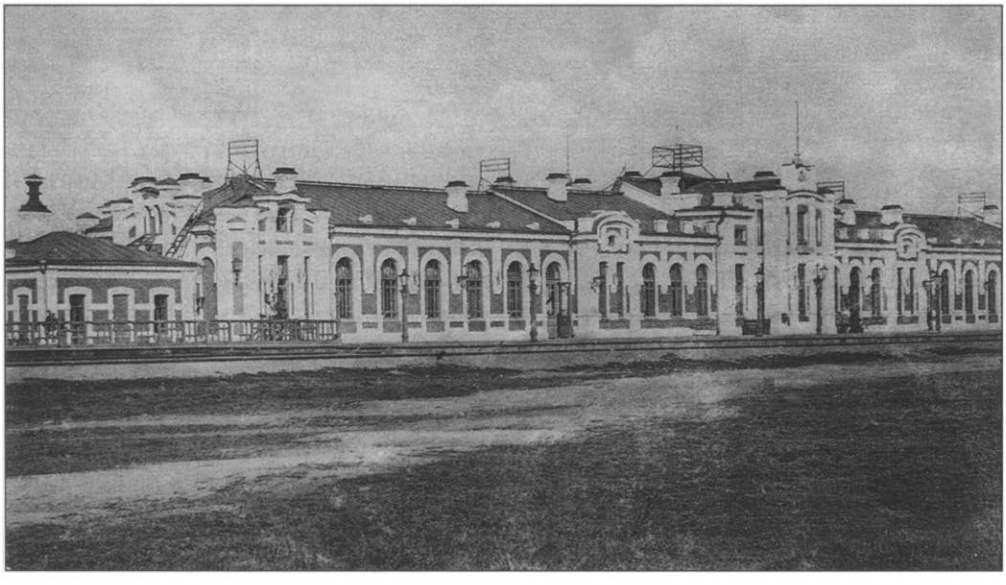
Віленскі вакзал у Мінску Лібава-Роменскай чыгункі, пабудаваны ў 1873–1874 гг., меў выразны сілуэт з характэрнымі сіметрычна размешчанымі ад увахода вежамі. Цагляная паверхня сцен актыўна кантрасціравала з атынкаванымі светлымі архітэктурнымі дэталямі ў выглядзе карнізаў, архітэктурных паясоў, вежак і г. д.

Такі ж прынцып архітэктурнага дэкору выкарыстоўваўся і ў будынку вакзала ў Маладзечна той жа чыгункі. Гэта быў тыпавы праект, па якому таксама быў пабудаваны вакзал у Лідзе.

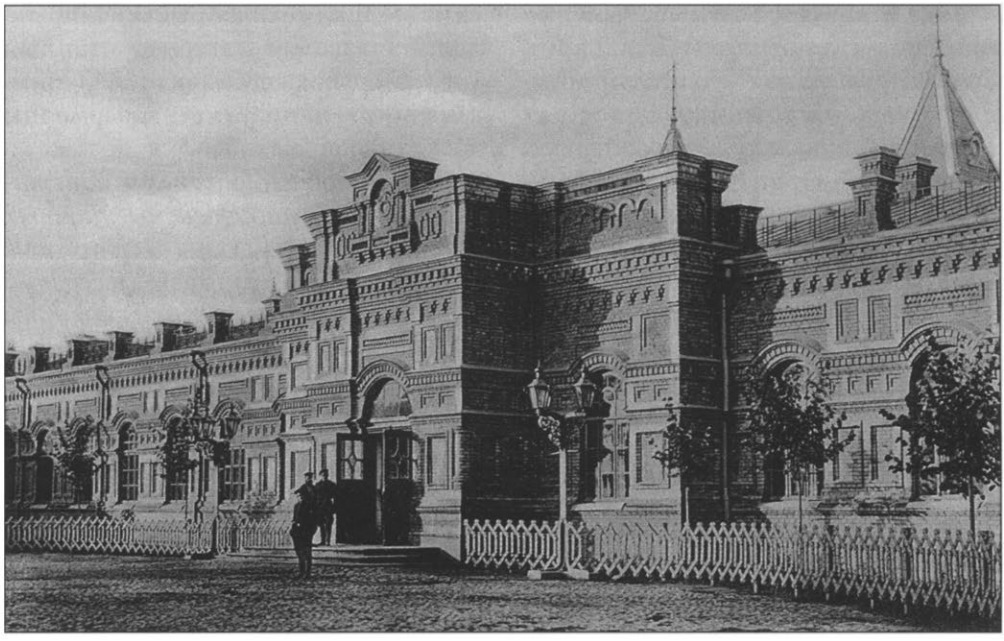
Складаную пластыку, выцягнутую ўздоўж чыгуначнай дарогі працяглага фасаду, меў вакзал у Баранавічах Палесскай чыгункі. Тут было відавочна выкарыстанне элементаў эклектыкі і псеўда-рускага стылю. Больш выразнымі былі архітэктурныя рашэнні Брэсцкага чыгуначнага вакзала, пабудаванага ў 1884–1886 гг. (арх. В. Лорберг, інж. Л. Нікалаі, Я. Гарбуноў).

Пры агульных устойлівых планіровачных схемах архітэктуры беларускіх чыгуначных вакзалаў (выцягнутасць уздоўж шляхоў, сіметрыя аб'ёмаў, цэнтральны ўваход) у іх рашэннях праглядаецца ўвядзенне новых канструкцыйных і кампазіцыйных прыёмаў. Такія, напрыклад, як светлавыя ліхтары («другі» свет), якія выкарыстоўваліся ў архітэктуры Магілёўскага і Гомельскага вакзалаў, вялікія («вітрынныя») аконныя праёмы Віленскага вакзала ў Мінску.

Архітэктура драўляных вакзалаў і невялікіх станцый пры вы-



266. Чыгуначны вакзал у Маладзечна



267. Вакзал у Баранавічах Палескай чыгункі

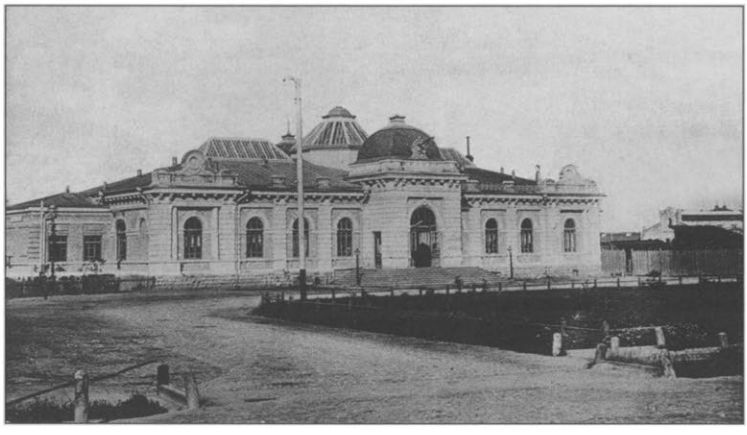


268. Вакзал у Брэсце Маскоўска-Варшаўскай чыгункі

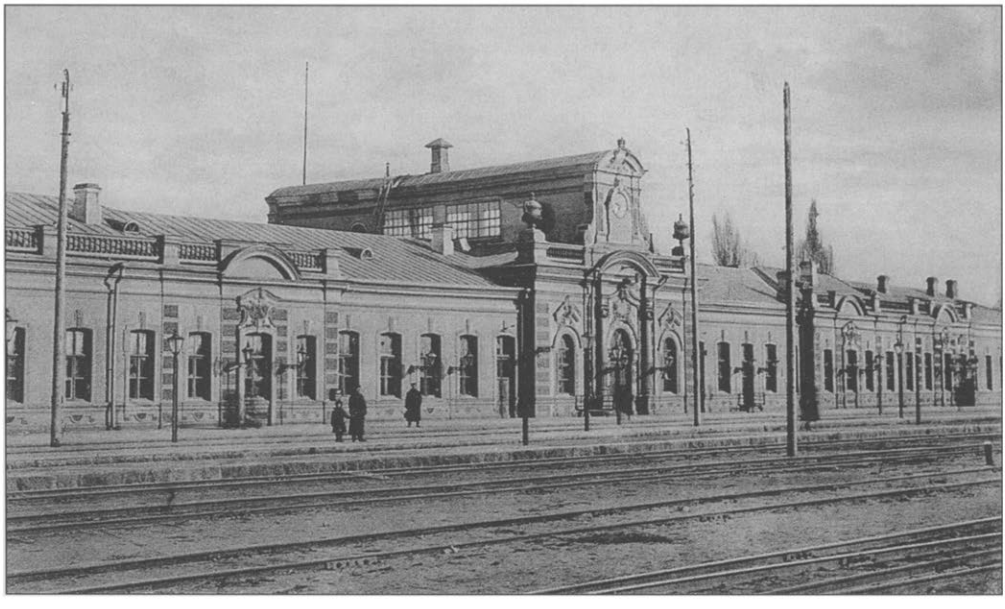
карыстанні ўстойлівых стылёвых прыкмет (гл. вышэй), наадварот, больш свабодная ў планіровачных і камунікацыйных адносінах (будынкі вакзалаў (пасажырскіх станцый) у Оршы, 1871 г., і Мінску (Аляксандраўскі вакзал), 1912–1914 гг.).

Жылыя (казармы) і дапаможныя пабудовы ўздоўж чыгунак таксама мелі адметныя рысы. Напрыклад, так званая лагерная станцыя ў Баранавічах, пабудаваная ў «рускім стылі», ці драўляны казарменны дом у Белавежы.

Такім чынам, магчыма канстатаваць што пабудова чыгуначных шляхоў зносін у гэты гістарычны перыяд на Беларусі актыўна паўплывала на ўвесь архітэктурны



269. Чыгуначны вакзал у Магілеве



270. Чыгуначны вакзал у Гомелі

і урбанізацыйны працэс. У тым ліку на развіццё агульнай камунікацыйнай сеткі краіны; планіроўку гарадоў і іншых населеных пунктаў; стварэнне новага архітэктурнага асяроддзя вакол чыгуначных ліній; з'яўленне новых тыпаў будынкаў (чыгуначных вакзалаў, станцый і г. д.); прагрэс архітэктурна-канструкцыйных прыёмаў.

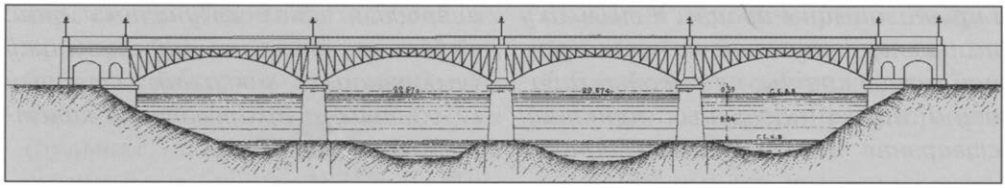
6.3. Архітэктура беларускіх мастоў у другой палове XIX – пачатку XX ст.

Велізарны ўплыў на змяненне архітэктурнага асяроддзя Беларусі мела будаўніцтва інжынерных збудаванняў, якія былі непасрэдна звязаны з транспартнымі камунікацыямі, (масты, пуцеправоды і трубы). Менавіта гэтыя збудаванні, іх перадавыя архітэктурныя і канструкцыйныя рашэнні з'явіліся магутным штуршком для развіцця архітэктуры напрыканцы XIX – пачатку XX ст. у Еўропе і ЗША. Выкарыстанне сталі, жалезабетону, унясенне буйных прасторавых канструкцый, якія патрабуюць складаных разлікаў і новых будаўнічых схем, было абсалютна перадавым для свайго часу. Акрамя гэтага, масты і пуцеправоды з'яўляліся зусім новым антрапагенным элементам, які ўварваўся ў традыцыйнае асяроддзе нашых гарадоў і адкрытых прыродных ландшафтаў.

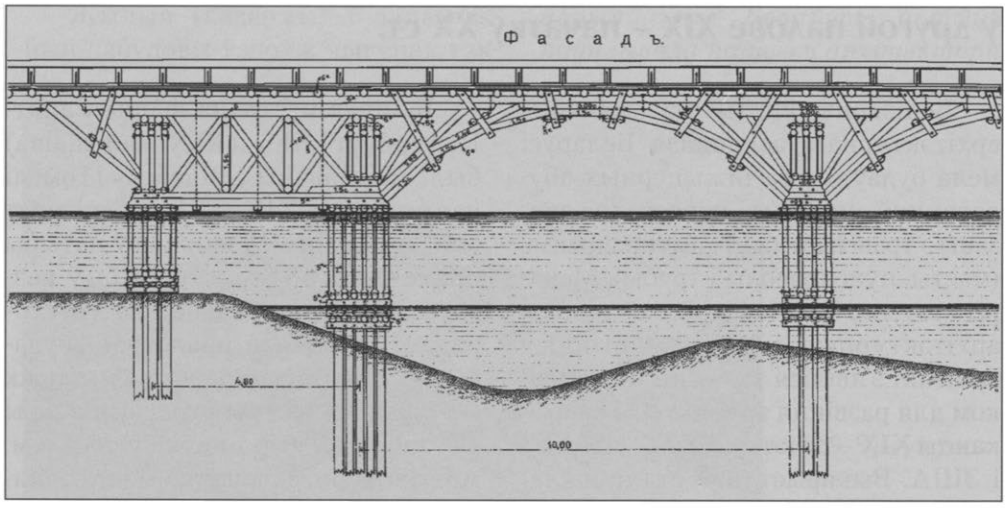
Ва ўмовах Беларусі, якая мела вялікую колькасць рэк і развітую сетку шляхоў зносін, маставое будаўніцтва стала адным з найважнейшых архітэктурна-будаўнічых напрамкаў напрыканцы XIX – пачатку XX ст. Масты тут будаваліся як у буйных гарадах (Віцебск, Гродна, Гомель, Магілёў), так і па-за імі, дзе праходзілі важныя шасейныя і чыгуначныя дарогі.

Буйныя масты на шашы Санкт-Пецярбург–Кіеў (Кіеўская шаша) былі пабудаваны ў Віцебску і Гомелі напрыканцы XIX ст. Віцебскі мост праз Заходнюю Дзвіну меў чатыры пралёты па 48 м кожны і быў размешчаны ў цэнтральнай частцы горада. Металічнае пралётнае збудаванне ў выглядзе рашотчатых арак абапіралася на тры руславыя апоры з бутабетону з абліцоўкай гранітам. Архітэктурнае рашэнне моста адпавядае яго важнай ролі ў цэнтральнай частцы горада. Характэрны моцныя берагавыя апоры, сумяшчэнне іх з аркамі праездаў уздоўж узбярэжжа, парапеты, свяцільнікі і агульная лёгкая архітэктура моста, якая дасягаецца пераходам ад тонкіх уверсе руславых апор да мудрагелістых «празрыстых» металічных арак. Мост удала ўпісваўся ў панараму горада з яго адкрытай на раку забудовай і дамінуючым Успенскім саборам.

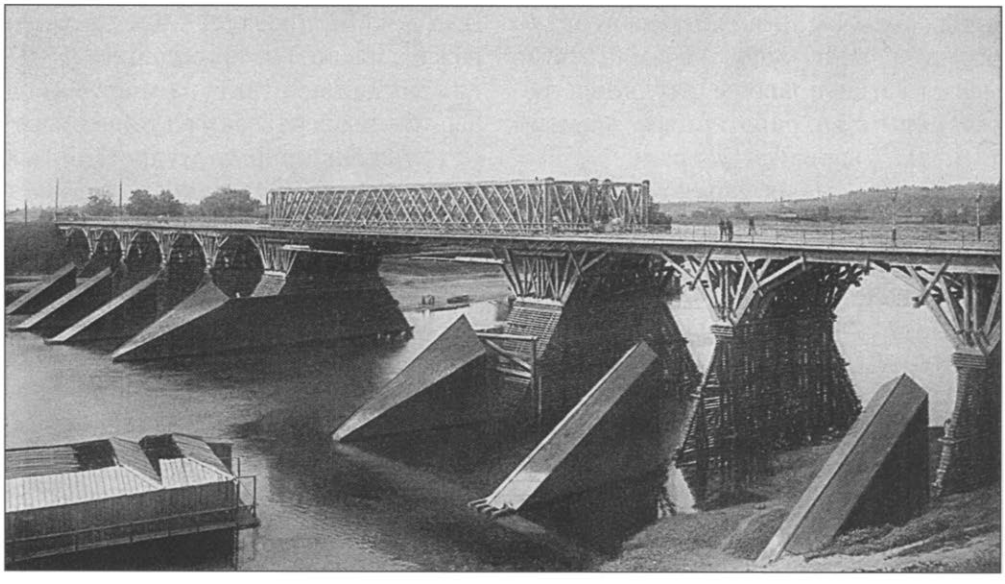
Мост у Гомелі праз Сож на гэтай жа шашы, наадварот, з'яўляецца прыкладам недамінуючага ў панараме ракі маставога збудавання. Мост быў свайго кшталту шэдэўрам драўлянага будаўніцтва і архітэктуры. Ён меў вельмі складаную канструкцыю ў выглядзе 22 пралётаў, перакрытых рыгельна-падкоснымі



271. Схема Віцебскага моста на шашы Санкт-Пецярбург–Кіеў



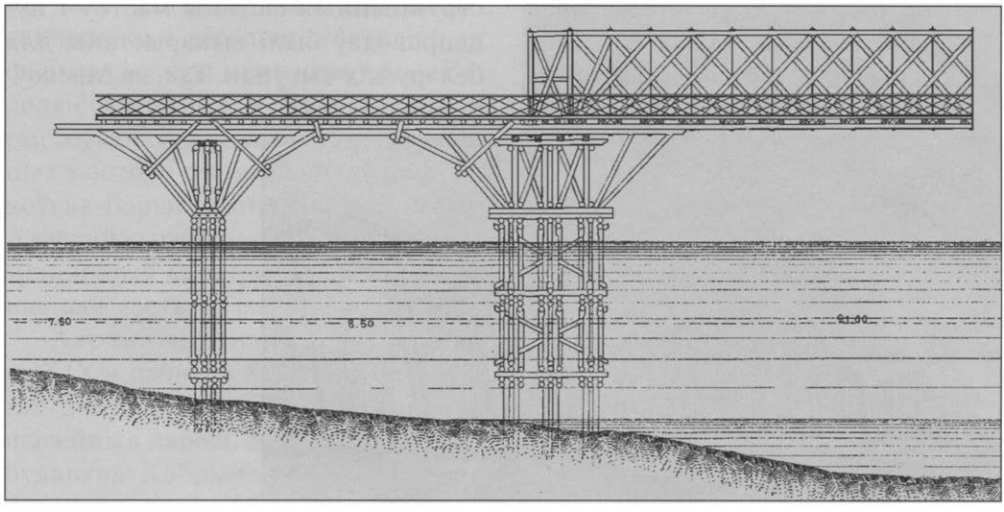
272. Фрагмент фасада моста праз р. Сож у Гомелі



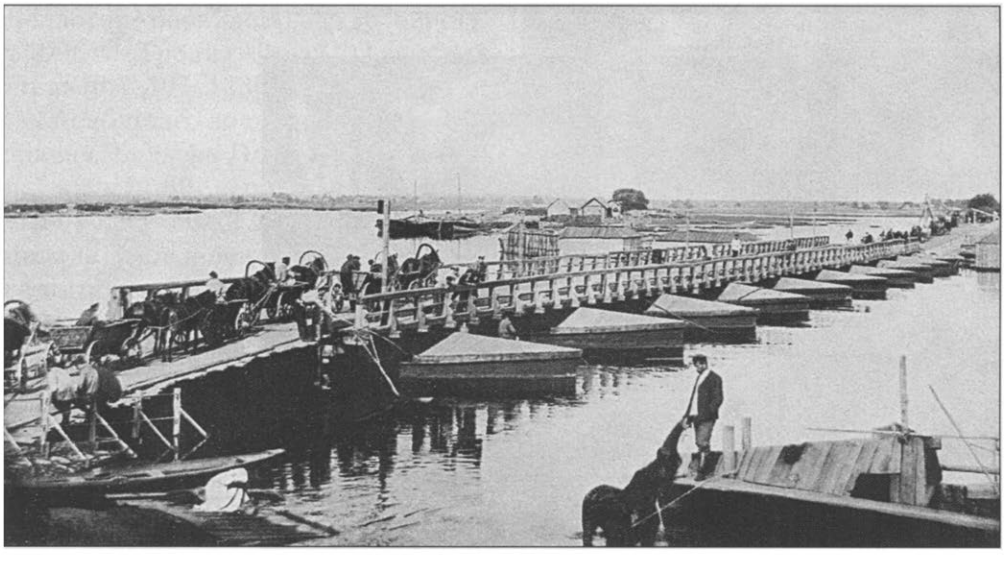
273. Мост праз р. Днепр у Магілеве на Бабруйскай шашы. Агульны выгляд

канструкцыямі, якія былі замацаваны металічнымі сувязямі – шпрэнгелямі. Пралётныя збудаванні абапіраліся на драўляныя апоры, якія стаялі на дубовых сваях.

Блізкую канструкцыю пралётнага збудавання меў драўляны мост праз р. Днепр у Магілёве на Бабруйскай шашы. Аднак яго цэнтральны пралёт даўжынёй амаль 40 м быў перакрыты зусім новай для свайго часу рашотчатай драўлянай фермай сістэмы амерыканскага інжынера Уільяма Гау, якая была ўдасканале-



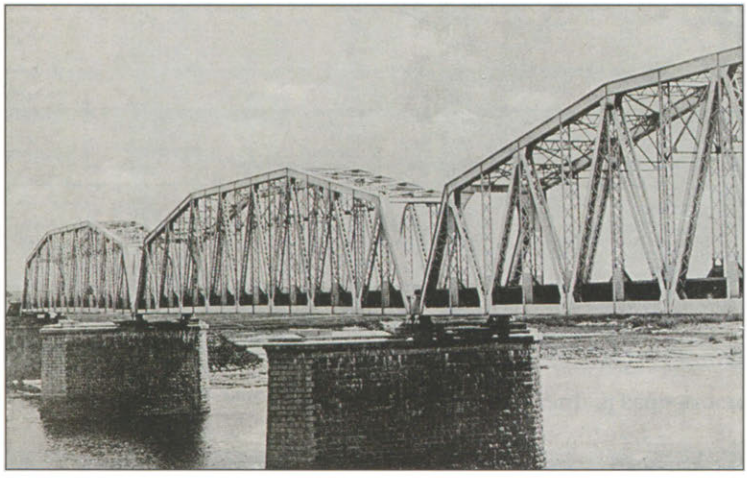
274. Фрагмент фасада моста праз р. Днепр у Магілеве



275. Мост праз р. Бярэзіну ў Бабруйску на Маскоўска-Варшаўскай шашы

на Д. І. Жураўскім, з яздой «па нізу». Вытанчанае канструкцыйнае рашэнне меў пуцеправод праз чыгунку на гэтай жа шашы. Тут таксама прымянялася шпрэнгельная сістэма сувязяў у драўляных рамнападкосных канструкцыях. Менш эфектны наплаўны, так званы плашкаўтны мост на р. Бярэзіне на акраіне Бабруйска па Маскоўска-Варшаўскай шашы. Тут выкарыстоўваліся пласкадонныя лодкі (фактычна як пантоны) у якасці апор драўлянага пралётнага збудавання. Падобныя масты былі нядоўгатэрміновыя, аднак хуткія ў пабудове, што было немалаважным ва ўмовах магутных крыгаходаў і вясенніх паводкаў.

Навейшыя для свайго часу канструкцыйныя сістэмы мастоў і пуцеправодаў былі выкарыстаны для беларускіх чыгунак. Так, на Маскоў-



276. Мост праз р. Сож у Гомелі



277. Мосцік на Бельск-Пружанскай шашы ў Белавежскай пушчы

ска-Варшаўскай чыгункі ў 1871 г. праз рэкі Нёман, Бярэзіну і Бобр былі пабудаваны металічныя масты па сістэме Шведлера. Гэта былі адны з першых у Расійскай імперыі масты такога тыпу [5, с. 62–63]. Металічныя ажурныя фермы з яздой «па нізу» мелі закругленыя абрысы верхніх паясоў, што надавала мастам вытанчанасць і лёгкасць. Металічныя фермы сістэмы інжынераў І. А. Белелюбскага і Д. І. Жураўскага выкарыстоўваліся для невялікіх чыгуначных мастоў і пуцяправодаў на Маскоўска-Варшаўскай і Пецярбургска-Адэскай чыгунках. Шматпралётныя металічныя канструкцыі мелі чыгуначныя масты ў Гомелі, Гродне.

Акрамя чыгунак у другой палове XIX – пачатку XX ст. на беларускіх землях працягвалі будавацца шасейныя дарогі. У 1889 г. была пабудавана Кобрына-Владаўская шаша працягласцю 97 вёрст, у 1891 г. – Драгічын–Ружаны (174 вярсты), Жабінка–Камянец (25 вёрст), у 1902 г. – Беласток–Баранавічы (226 вёрст), у 1906 г. – Гродна–Ліда (103 вярсты) і інш. [6, с. 107–123].

Асаблівае значэнне мела так званая Бельска-Пружанская шаша даўжынёй 89 вёрст, пабудаваная ў 1904 г. з галінай да імператарскага палаца ў Белавежы. Сучаснікі пісалі, што «ў тэхнічным і эстэтычным значэнні дарога ўяўляе сабой нешта дасканалае» [7, с. 293]. Асаблівы, практычна паркавы характар сваёй архітэктуры мелі масты на гэтай шашы, якая праходзіла праз Белавежскую пушчу. Невялікія збудаванні мелі металічныя пралётныя страенні і вытанчаныя поручні з літымі чугуннымі дэталямі.



278. Мосцік у маёнтку Любанскіх, пас. Любань Вілейскага р-на



279. Гарадскі мост у Оршы каля млына на вул. Мінскай

У гэты ж перыяд суадносна развівалася паркавая сядзібная архітэктура, якая таксама ўключала ў сябе невялікія маставыя збудаванні, плаціны, шлюзы і г. д. Мосцікі ў парках праектаваліся ў характэрных для таго часу рэтра-стылях, з выкарыстаннем матываў сярэднявечнай каменнай архітэктуры. Вытанчаную архітэктуру меў гарадскі аднапралётны мост, які захаваўся да сённяшняга часу (гл. мал. 279).

Архітэктура мастоў другой паловы XIX – пачатку XX ст. адзначалась стварэннем новых форм і канструкцый, якія адметна паўплывалі на развіццё інжэнернай эстэтыкі і архітэктуры ўсяго XX ст.

Літаратура

1. *Масальский В. В.* Путейцы Беларуси в дореволюционной России // Компас. 2001. № 2. С. 39–43.

2. *Жучкевич В. А.* Дороги и водные пути Белоруссии. Минск: Изд-во БГУ, 1977.

3. Всеобщая история архитектуры: В 12 т. Т. 10. Архитектура XIX – начала XX в. М.: Стройиздат, 1972.

4. Железная дорога Беларуси: история и современность / Под ред. В. Г. Рахманько. Минск: ОДО «Триолета», 2001.

5. *Пунин А. Л.* Архитектура отечественных мостов. Л.: Стройиздат, 1982.

6. *Гельфер А.* Очерк развития дорожного и мостостроительного дела в ведомстве путей сообщения: В 5 т. Т. 1. СПб., 1922.

7. *Карцов Г.* Беловежская пуща: 1382 – 1902 (текст 1903 г.). Минск: Ураджай, 2002.

ЗАКЛЮЧЭННЕ

Прамысловы пераварот, які актыўна пачаў развівацца ў Беларусі ў другой палове XIX ст., выклікаў дынамічныя працэсы ў горадабудаўніцтве, інфраструктуры камунікацый, тыпалогіі і канструкцыях будынкаў. Бурны рост гарадоў абганяў нарматыўную аснову, якая грунтавалася на асноўным плане. Прамысловы і транспартныя сектары ўцягвалі у гарадскую структуру прыгарады, панскія ўладанні і вёскі. Рост прыватнага сектара, як і ў гарадах Еўропы, выходзіў з-пад кантролю. Таннае драўлянае жыллё, пляцы тыпу дом + флігель утвараюць шчыльныя масівы. Побач з імі размяшчаюцца прадпрыемствы, склады, дэпо, пакгаузы. Расце шчыльнасць забудовы цэнтраў за кошт даходных дамоў, крам, офісных будынкаў.

Спецыфічнай для беларускіх гарадоў з'явай стала забудова кварталаў даходных дамоў і крам на вулічнай сетцы XVI–XVIII стст., што тлумачыцца тым, што папярэдняя, драўляная забудова трухнела і разбуралася. Забудова другой паловы XIX – пачатку XX ст. у гарадах Беларусі складае каля 90% іх гістарычных цэнтраў, што адпавядае аналагічнай тэндэнцыі ў Еўропе ў цэлым. На змену класічным ансамблям адміністрацыйных будынкаў і палацаў прыходзіць новая буйнамаштабная структура – вуліца, квартал.

У буйных гарадах (Мінск, Брэст, Полацк, Магілёў) узнікаюць новыя, лінейныя вектары развіцця забудовы – вуліцы, якія супадаюць з транзітным шляхам.

Будаўніцтва чыгункі наклала свой адбітак на прасторава-планіровачнаю структуру гарадоў. Жорсткія лініі раздзялілі забудову на ізаляваныя сектары. Уздоўж чыгунак стварыліся калідоры, некамфортныя, нядобраўпарадкаваныя. Перадатачныя лініі як, напрыклад, у Мінску бралі ў кальцо цэлыя раёны (Уборкі, Ляхаўка). У Гродне лінія Варшава – Санкт-Пецярбург фактычна адрэзала ўсходнія ўскраіны ад гістарычнага цэнтра, падзяліўшы горад на зоны мураванай забудовы (заходняя) і драўлянай (усходняя). У Віцебску ізаляванымі засталіся заходнія раёны.

Гарады на буйных рэках (Гродна, Віцебск, Полацк, Магілёў, Пінск, Гомель) мелі складаны ландшафт. Высокія надпоплаўныя тэрасы праразаліся тальвегамі і рэчышчамі

ручаёў. Схілы былі пакрыты хмызамі. У поплавах традыцыйна ціснулася драўляная забудова. З развіццём чыгуначнага транспарту з'яўляюцца стальныя масты на высокіх каменных апорах (Віцебск, Гродна, Магілёў). Звычайныя дарогі – на нізкаводных мастах, а ў дробных гарадах – і на лодачных пантонах (Орша, Копысь). З'яўленне ў канцы XIX ст. каменных, высакаводных мастоў у Магілёве, Віцебску дае хуткі рост забудовы на абодвух берагах.

Паскораная забудова павятовых і пазаштатных гарадоў, асабліва тых, дзе ўзнікаюць буйныя чыгуначныя вузлы (Орша, Бабруйск, Баранавічы, Ліда), развіццё транспарту і прамысловасці паскарае рост мураванай забудовы, у тым ліку ва ўсходніх раёнах (Бабруйск, Барысаў, Орша, Мазыр).

У губернскіх і буйных павятовых гарадах з'яўляюцца гарадскія сады і паркі, скверы і бульвары, добраўпарадкаваныя набярэжныя, новыя плошчы і новыя рынкі. Буйнейшым горадам Беларусі к пачатку XX ст. становіцца Мінск. Яго насельніцтва за стагоддзе павялічваецца ў дзесяць разоў і дасягае амаль ста тысяч. У буйны рэгіянальны цэнтр ператвараецца Гомель. У цэлым у другой палове XIX – пачатку XX ст. горадабудаўнічая сітуацыя робіцца збалансаванай за кошт утварэння буйных гарадоў ва ўсходніх рэгіёнах: Орша, Барысаў, Бабруйск, Мазыр, Гомель.

Адмена прыгоннага права і рад мерапрыемстваў у галіне сельскай гаспадаркі ўплываюць на змену ў абліччы вёскі. Яшчэ да Маніфеста 1861 г. урадам прадпрымаліся намаганні ў аграрнай галіне, у тым ліку па ўладкаванні побыту сялян. Прамысловы пераварот і фарміраванне аграрнага рынку ў другой палове XIX ст. паскараюць развіццё сельскіх паселішчаў. У рэгіёнах са спрыяльнымі сельскагаспадарчымі ўмовамі хутка растуць буйныя вёскі, пашыраецца сетка мясцовых дарог: губернскіх, павятовых, мясцовага значэння. Асабліва развітай інфраструктурай сельскіх камунікацый вылучаюцца заходнія рэгіёны, дзе гістарычна склалася больш высокая шчыльнасць сельскага насельніцтва (Кобрынскі, Слонімскі, Навагрудскі, Ашмянскі паветы). У заходніх рэгіёнах к пачатку XX ст. павялічваецца колькасць пабудоў на сялянскіх сядзібах, растуць памеры і паляпшаецца планіроўка сялянскага жылля. Акрамя хат і сеняў, злучаных праз павець з хлявамі, як гэта было раней, сялянскае жыллё пераўтвараецца ў сувязь жылых і падсобных памяшканняў (хата – сені, камора – кладоўка, клець). Знікаюць курныя печы.

Адбываюцца перамены і ва ўсходніх рэгіёнах, інтэнсіўна развіваецца сельская інфраструктура ў Слуцкім павеце. Урадлівыя, прасторныя землі Аршанска-Крычаўскай раўніны і густая сетка дарог спрыяюць росту колькасці і памераў вёсак. Напачатку XX ст. тут традыцыйныя для рэгіёна круглыя (вя-

ночныя) двары маюць разнастайныя жылыя і гаспадарчыя пабудовы і часам значныя памеры. Тыповым робіцца жыллё тыпу хата на два бакі (хата – сені – хата) і іншыя варыянты спалучэння жылых і падсобных памяшканняў.

Складаны лясіста-ўзорысты ландшафт на поўначы Беларусі абумовіў дыскрэтную структуру сельскіх паселешчаў: маладворных, раскіданых сярод невялікіх палеткаў і палян. Аднак і тут у канцы XIX – пачатку XX ст. сялянскі двор (традыцыйны, вяночны) уяўляў складаны комплекс пабудоў (жылых і гаспадарчых).

У другой палове XIX ст. пачынаецца меліярацыя палескіх балот у раёне Турава і Драгічына. Узнікаюць буйныя вёскі, растуць мястэчкі (Кажан-Гарадок, Бездзеж, Столін, Петрыкаў і інш.).

Прамысловы пераварот пашырыў тыпалогію збудаванняў. З'яўляюцца вакзалы, карпусы заводаў і фабрык, электрастанцыі, воданапорныя вежы, будынкі дэпо. Іх архітэктура не ўпісваецца ў класічныя каноны. Тут маштаб, аб'ёмна-прасторавае рашэнне і кампазіцыю вызначалі функцыянальна-тэхналагічны працэс і канструкцыі. Новыя тыпы збудаванняў з'яўляюцца і ў грамадзянскай архітэктуры: даходныя дамы і банкі, гасцініцы і магазіны.

Эклектыка і стылізатарства у беларускай архітэктуры пазначанага перыяду грунтавалася на гістарычна склаўшыхся рэгіянальных напрамках развіцця дойлідства. На першапачатковым этапе эклектызм актыўна сябе праявіў у заходніх рэгіёнах. Большы працэнт мураванай забудовы і больш спрыяльныя рыначныя ўмовы хутка адбіліся на фасадах новых збудаванняў матывамі готыкі і рэнесансу, барочнымі лініямі і формамі (будынак гродзенскага шпіталю, сядзіба Краскі Ваўкавыскага раёна і інш.).

Гатычныя, рэнесансныя і барочныя рысы надзвычай устойлівымі аказаліся ў стылізацыях сакральна-манументальных збудаванняў (касцёлаў), палацава-паркавай архітэктуры (Германавічы, Галавічполле, Чырвоны Бераг), шэрагу аб'ектаў грамадзянскага дойлідства (ланкастэрская школа ў Гомелі і інш.). Тут пазначаныя рысы захаваліся да пачатку XX ст.

У 70–80-я гады XIX ст. на Беларусі набывае шырокае распаўсюджванне так званы «цагляны стыль». Ён абумоўлены не толькі пошукамі новых дэкаратыўных магчымасцей, але і ростам будаўніцтва. Узнікае вялікая колькасць цагляных заводаў. Вытворчасць цэглы становіцца выгаднай. Ёй займаюцца паны, дробныя прадпрымальнікі. Дробная пластыка «цаглянага стылю» ўтварыла на фасадах шоры з матывамі народнага арнаменту, элементамі абароннай архітэктуры (машыкулі, пінаклі). Шырока ў стылізацыі прысутнічалі тэмы рускай архітэктуры XVI–XVII стст.

У праваслаўна-царкоўным дойлідстве вядучымі робяцца рускія

і руска-візантыйскія стылёвыя напрамкі. Канцэптуальныя збудаванні архітэктара К. Тона робяцца ўзорнымі. З'яўляюцца маштабныя па горадабудаўнічай значнасці праваслаўныя саборы ў Варшаве (Аляксандра-Неўскі), Вільні, Полацку, Мінску, шэрагу павятовых гарадоў (Бешанковічы, Горкі, Мсціслаўе).

Матывы «рускай» архітэктуры выразней загучалі з прыходам мадэрна, прытым пераважна ў буйных грамадзянскіх збудаваннях (пазямельны банк у Віцебску, тэатр у Магілёве, сінагога ў Гродне і інш.). У цэлым архітэктура мадэрна ў Беларусі вылучаецца нацыянальнай афарбоўкай. Яна бачна ў шырокім ужыванні элементаў і матываў народнага дойлідства (інтэрпрэтацыя канструкцый: кансоляў, кроквенных схем, падкосаў і інш.), вядомых на Беларусі фахверкавых канструкцый. Вядомая з сярэднявечча стракатая муроўка ў мадэрне набывае эстэтычна асэнсаваную выразнасць. Адраджаюцца мазаічныя дэкаратыўныя матывы, ужыванне каляровай маёлікі. У архітэктуры мадэрна буйных гарадоў (Гродна, Мінск, Брэст) асобныя формы, якія маюць дамінуючае значэнне, аналагічныя гістарычна характэрным для Беларусі (гатычным, рэнесансным, барочным).

Мадэрн у палацава-паркавай архітэктуры Беларусі рамантычны і таксама нацыянальны. Драўляны палац у Поразаве – тыпізацыя матываў готыкі, мураваны палац у Галавічполлі – маляўнічая і пластычная імправізацыя на гатычна-рэнесансныя тэмы. Новыя формы і прыёмы формаўтварэння прыйшлі з мадэрнам з рускай архітэктуры ў некаторыя ўсходнія гарады і мястэчкі. Матывы рускай барэльефнай разьбы бачны ў драўляных будынках па вуліцы Мінскай у Оршы. Кіле- і бочкападобныя формы прысутнічаюць у вядомых помніках драўлянай архітэктуры ў Клімавічах і Бабруйску у мураваных пабудовах канца XIX – пачатку XX ст. у Магілёве (будынак пазямельна-сялянскага банка і інш.). Гэта ў цэлым узбагаціла беларускую архітэктуру, пашырыла спектр форм і аб'ёмаў з розных стыляў, напрамкаў, эпох.

Стылізацыі і формаўтварэнні новага стылю былі вытворнымі ад гістарычна склаўшыхся рыс архітэктуры Беларусі. Спрабуем сцвярджаць, што і ва ўзорных праектах бачны адбітак прыродна-ландшафтнага і гісторыка-архітэктурнага асяродзя.

Праект мячэці ў Мураўшчызне (Іўе, 1882 г.) створаны і рэалізаваны па матывах народнай драўлянай архітэктуры. Гэтыя ж матывы гучаць у збудаваных па ўзорных праектах цэрквах ў Лешні (Капыльскі раён) і Чырвоны Партызан (Добрушскі раён).

Узведзеныя ў другой палове XIX ст. конныя паштовыя станцыі па ўзорных праектах таксама маюць характэрныя для краю матывы, рамантычныя, традыцыйныя, блізкія да рэальнага асяроддзя.

У архітэктуры іжынерных збудаванняў таксама праявілася спецыфіка будаўнічай культуры, у якой вядучую ролю стагоддзямі адыгрывала дрэва і камень. Збудаваны ў другой палове XIX ст. надзвінскі мост у Віцебску ўяўляў унікальны узор тэхнічнай дасканалай драўлянай канструкцыі, варты параўнання са славутымі драўлянымі маставымі фермамі Гау ў ЗША. Каменны мост праз Днепр у Магілёве стаў грандыёзным утварэннем інжынернай думкі, радыкальна змяніўшым развіццё горада. У Жлобіне будуецца шматпралётны стальны мост, па ўзроўні тэхнічнага рашэння не саступаючы лепшым еўрапейскім аналагам.

Чыгуначныя лініі спарадзілі будаўніцтва віядукаў і шматлікіх мастоў праз тальвегі, рэчкі, ручаі. І сёння ўздоўж чыгункі Санкт-Пецярбург – Адэса захаваліся шматлікія каменныя апоры (асабліва на дыстанцыі Орша – Магілёў), што істотна мянялі навакольны ландшафт. У канструкцыях ужываліся не толькі стальныя фермы, але і бэлькі каробчатага сячэння, стальныя аркі (Магілёў).

Істотна змяняецца архітэктура шасейных дарог. Павялічваецца сетка шляхоў дзяржаўнага значэння (Масква – Варшава, Масква – Рослаўль – Крычаў – Івацэвічы, Санкт-Пецярбург – Адэса, Ліпава – Ромны, Рыга – Арол, Бранск – Брэст, Брэст – Ковель). Яны маюць дасканалую канструкцыю і профіль, трывалае брукаванне, ахоўныя пасадкі дрэў, дрэнаж, паштовыя станцыі. Значна павялічваецца сетка губернскіх дарог, асабліва ў Мінскай губерні (Мінск – Слуцк, Мінск – Ігумен, Мінск – Навагродак, Мінск – Ліда). Павятовыя дарогі ў большасці застаюцца грунтовымі, аднак іх колькасць у другой палове XIX ст. узрастае ў некалькі разоў. У пазначаны храналагічны перыяд адпаведна эпосе натуральна адбываўся прарыў у прамысловай архітэктуры. З'яўляюцца новыя тыпы збудаванняў, адпаведныя вытворчым патрэбам (металаапрацоўчы, дрожжа-вінакураны, вагонарамонтны, піваварны заводы ў Мінску, тытунёвая фабрыка ў Гродне, папяровая ў Добрушы і г. д.). Аднак іх архітэктура не выйшла на новы ўзровень. Цагляныя збудаванні, стракатыя і эклектычныя, не адлюстроўвалі функцыянальнага прызначэння. Маштаб, новыя суадносіны аб'ёмаў і форм істотна адрознівалі іх ад традыцыйнай забудовы. Прамысловая архітэктура адкрывала шлях новаму ў канструкцыях і формаўтварэнні.

Архітэктура Беларусі другой паловы XIX – пачатку XX ст. – архітэктура нацыянальная. У бурлівым патоку эклектызму і стылізацый, стракатых формах мадэрна захаваліся галоўныя, гістарычна абумоўленыя рысы, якія ўзніклі на аснове сінтэзу розных будаўнічых культур, стыляў і традыцый народнага дойлідства. У гэтым сэнсе архітэктуру Беларусі пазначанага часу можна параўнаць з архітэкту-

рай Прыбалтыйскіх краін і краін славянскага свету, дзе народнае дойлідства, нацыянальныя традыцыі заставаліся заўсёды ўстойлівымі і адаптыраваліся да новых умоў.

Архітэктура другой паловы XIX – першай паловы XX ст. дала Беларусі новы тып горада – горад з узрастаючым транспартна-прамысловым сегментам, зонамі масавай жылой забудовы і шчыльнай забудовай вулічнай сеткі гістарычных цэнтраў, новымі вектарамі горадабудаўнічага развіцця; рад новых тыпаў збудаванняў, радыкальна змяніўшіх векавую ландшафтна-архітэктурную карціну, з'яўляюцца паркі і бульвары, новыя плошчы; новыя сродкі выразнасці і шырокі спектр стылёвых інтэрпрэтацый у цэлым грунтуюцца на нацыянальных каранях.

Архітэктура Беларусі другой паловы XIX – пачатку XX ст. стала важным унёскам у развіццё дойлідства ўсходнеславянскага свету і Еўропы.

Змест

УВОДЗІНЫ. Ад архітэктуры выбару да новай архітэктуры *(А. І. Лакотка)* 5

ГЛАВА 1. Градостроительство второй половины XIX – начала XX в. *(Ю. В. Чантурия)* 72

ГЛАВА 2. Сакральна-манументальнае дойлідства *(А. М. Кулагін)* ... 120

ГЛАВА 3. Палацава-сядзібная і жыллёвая архітэктура *(А. М. Кулагін)* 340

ГЛАВА 4. Грамадзянская архітэктура *(А. М. Кулагін)* 436

ГЛАВА 5. Архитектура производственных построек второй половины XIX – начала XX в. *(Г. Л. Залесская)* 488

ГЛАВА 6. Архітэктура шляхоў зносін у другой палове XIX – пачатку XX ст. *(А. С. Сардараў)* 528

ЗАКЛЮЧЭННЕ *(А. І. Лакотка)* 543

Навуковае выданне

Лакотка Аляксандр Іванавіч,
Чантурыя Юрый Уладзіміравіч,
Кулагін Анатолій Мікалаевіч і інш.

АРХІТЭКТУРА БЕЛАРУСІ. НАРЫСЫ ЭВАЛЮЦЫІ ВА ЎСХОДНЕСЛАВЯНСКІМ І ЕЎРАПЕЙСКІМ КАНТЭКСЦЕ

У чатырох тамах

Том 3

Кніга 2

Другая палова XIX – пачатак XX ст.

Рэдактар *І. А. Старасціна*
Мастак *А. А. Кулажэнка*
Мастацкі рэдактар *В. А. Жахавец*
Тэхнічны рэдактар *Т. В. Лецьен*
Камп'ютэрная вёрстка *Л. В. Харытонава*

Падпісана ў друк 05.12.2007 г. Фармат 70×100$^{1}/_{16}$. Папера мелаваная. Гарнітура «Пецярбург». Друк афсетны. Ум. друк. арк. 44,5. Ум. фарб.-адб. 180,76. Ул.-выд. арк. 38,9. Тыраж 1000 экз. Заказ 3215.

Рэспубліканскае унітарнае прадпрыемства «Выдавецкі дом «Беларуская навука». ЛИ № 02330/0131569 ад 11.05.2005 г. 220141, г. Мінск, вул. Ф. Скарыны, 40.

Рэспубліканскае унітарнае прадпрыемства «Выдавецтва «Беларускі Дом друку». ЛП № 02330/0131528 ад 30.04.2004 г. 220013, г. Мінск, пр. Незалежнасці, 79.

ISBN 978-985-08-0872-1

Архітэктура Беларусі : нарысы эвалюцыі ва ўсходнеславян.
А87 і еўрап. кантэксце. У 4 т. Т. 3, кн. 2. Другая палова XIX – пачатак XIX ст. / А. І. Лакотка [і інш.]; навук. рэд. А. І. Лакотка. – Мінск : Беларус. навука, 2007. – 549 с., іл.
ISBN 978-985-08-0872-1.

Даследуецца архітэктура Беларусі эпохі прамысловага пераўвароту (другая палова XIX – пачатак XX ст.). У шырокім еўрапейскім кантэксце аналізуецца распад класічнай сістэмы ў архітэктуры і фарміраванне шматлікіх эклектычных напрамкаў, пазней стылю мадэрн і нарэшце вытокаў новай архітэктуры. Стылёвыя кампазіцыйныя, формаўтвараючыя працэсы ў архітэктуры разглядаюцца на фоне індустрыяльнага развіцця ўсходнеславянскіх краін, краін Заходняй Еўропы і ЗША.

Упершыню раскрыта нацыянальная разнастайнасць архітэктуры эклектыкі і мадэрна ў краінах Еўропы, архітэктуры Беларусі, дзе знітаваліся стылёвыя рысы архітэктуры Усходу і Захаду Еўропы. Адлюстравана роля ў развіцці архітэктуры знакамітых дойлідаў (О. Вагнера, В. Гропіуса, Ф. Райта, К. Тона, А. Шчусева, Ф. Шэхтэля).

У кнізе ўпершыню друкуюцца шматлікія, раней невядомыя звесткі і матэрыялы па помніках архітэктуры Беларусі другой паловы XIX – пачатку XX ст. Дадзены том мае шырокае практычнае значэнне для работы архітэктараў, мастацтвазнаўцаў, рэстаўратараў, спецыялістаў у галіне аховы гісторыка-культурнай спадчыны.

УДК 72(476)«18/19»
ББК 85.12(4Беи)





Мінск
«Беларуская навука»